عام جديد

عام جديد يطل على مسيرة الحياة الثقافية ـ والوطن يشمخ وتتصاعد مسيرة مجده وهو يقاتل راداً عدوان الزمرة الحاكمة في طهران ويثخنها جراحا دون ان يدعها تستطيع تحقيق اي جزء من احلامها السوداء بامبراطورية تكون العراق ولاية فيها.

عام جديد يطل على المقاتل وهو شاكي السلاح، يستخدمه بايمان مطلق بحق الملايين العراقية في العيش بكرامة وباقتدار كفء على الاستخدام الامثل للسلاح الذي طوره بالثقة بالنصر بالشجاعة وبالعلم وهو القادر دوما على رد كيد الاباطيل وهو الواثق دوما بنصره وبتصاعد القه.

عام جديد يطل والحياة تتجدد في هذا الوطن وتأخذ المعركة صورتها الحضارية لاضد العدوان الايراني فقط بل من اجل استكمال معالم البناء و التطور الذي شهده القطر منذ ثورة السابع عشر الثلاثين من تموز، ذلك التطور الذي افزع الاعداء الاستعماريين والحاقدين وجعلهم يتسرعون في تنفيذ محاولة يائسة لتدميره مستخدمين العدوان الطهراني واجهة لذلك، دون ان يستطيعوا تحقيق الا المزيد من الخسائر ودون ان يدفعوا ملايين هذا الوطن الشجاعة الا الى المزيد من الصمود ومن التحدي ومن تحقيق ايات الانتصار.

عام جديد و (الاقلام) كمجلة وكمسيرة ثقافية لها خصوصيتها تنظر الى ما حققته في العام السابق بقليل من الرضا والى العام الذي نحن فيه بكثير من الطموح المشروع للتطور، ذلك ان (الاقلام) واية مؤسسة ثقافية اخرى من مؤسسات الفكر الطليعي الثوري تدرك ان ما قدمته يظل قليلاً قياساً الى المهمات الجديدة المطروحة والى الطموحات التي ينبغي ان تلازم كل معلم ثقافي من معالم هذا الوطن.

ان «الاقلام» اذ تعتز باسهامات الادباء والكتاب والباحثين العرب والعراقيين طيلة عام مضى وتشعر انها حققت بهم وبالقراء الكرام الكثير، لكلها ثقة انها تستطيع اتمام مسيرة العام الجديد وهي مواكبة للتطورات الجديدة في ساحة الادب/ ادب الثورة وادب المعركة بحيث يستطيع القلم المبدع ان يتطور وان يعطي وان يضيف وان يسهم في حركة التطور العامة للبلد الامين الشجاع... العراق/ قلعة العروبة ومجدها واملها الحضاري الكبير الاصيل.

رئيس التحرير

د. عمر محمد الطالب

موضوعة الحرب في المسرح العراقي

احتلت موضوعة الحروب الوطنية والقومية مكانة خاصة منذ نشأة المسرح العراقي عام ١٨٨٠ عندما قدم حبش مسرحياته الثلاث (كوميدية آدم وحواء، وكوميدية يوسف الحسن وكوميدية طوبيا) على خشبة المسرح المدرسي في الموصل. وتستقطب الحرب موضوع المسرحية الاخيرة، تلك الحرب التي دارت بين الملك (سنحاريب) ملك آشور واليهود. ولم تكن المسرحية تمتلك الجودة الفنية المطلوبة بل جاءت كدرس تعليمي يمتلئ بالمواعظ الدينية والنصائح الاخلاقية والتراتيل الكنسية.

ثم قدم الخوري هرمز نورسو الكلداني الماردنيلى مسرحية (نبوخذ نصر) عام ١٨٨٦ على مسرح المدرسة الاكليركية في الموصل ودارت هي الاخرى حول الحروب الطاحنة التي دارت بين الملك نبوخذنصر ملك بابل والدولة العبرية التي قهرها نبوخذنصر وقدم باليهود اسرى الى بابل ليكونوا رقيقا للبابليين وعبيداً لهم.[١]

ومضت المدارس الأهليه في الموصل وبغداد بتقديم المسرحيات المترجمة والموضوعة منذ البدايات الأولى للقرن العشرين، وكان بعضها يدور حول الحروب التي كان لها التأثير الكبير في مصائر الاقوام والأمم مثل (ارثور البريطاني) التي قدمت على مدرسة مسرح الصنائع عام ١٩١٠ ومسرحية (الاسيران الصغيران) عام ١٩١٢ ومسرحية (الاغلون) عام ١٩١٢ ومسرحية (الغدر) عام ١٩١٢ ومسرحية (البرج الشمالي) عام ١٩١٣. وقدم الخوري انطون زبوني والقس حناجي مسرحية (خراب بابل) عام ١٩١٣ وتدور حول تآمر اليهود والفرس على احتلال مدينة بابل وقدم القس جرجس قندلا مسرحية (الاميران الاسيران) عام ١٩١٥ وهي تدور حول الحرب الهائلة التي خاضها المار بهنام ضد اعداء المسيحية وقتله للافعوان وقد استمدها من الكتاب المقدس.

وقدمت مدرسة التفيض الاهلية مسرحية (فتح الاندلس) لمصطفى كامل وقد وضع لها الشاعر العراقي فاضل الصيدلي حواراً شعرياً في المواقف الحماسية والعاطفية.

ومضت المدارس في تقديم مسرحياتها المترجمة والموضوعة في العشرينات من هذا القرن، منها ما دار موضوعها حول الحرب مثل مسرحية (كسبا او شهيد الوفاء) عام ١٩٢٤ ومسرحية (في سبيل التاج) عام ١٩٢٧ ترجمة حنا رسام ومسرحية (جان دارك). ووضع حنا رسام مسرحيات استمدها من (التاريخ العربي وبطولاته مثل مسرحيتي (الغرباء، اسامة) وترجم عددا من المسرحيات التي استمدها من التاريخ الاوربي وتدور حول البطولات والحروب الوطنية والقومية مثل مسرحيات (الكونت سيليونسكي. الرجل النموذجي، ثمن الكلمة). وقدم مسرحية (فلسطين المجاهدة) عام ١٩٣٦ وهي مسرحية تدعو للجهاد من اجل تحرير فلسطين من اليهود، وتدور احداثها في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين. وقد استمد الكاتب احداث مسرحياته مما قرأه في الصحف آنذاك وهو يشير في حواشي المسرحية الى الصحيفة التي اخذ عنها الخبر[٢].

وقدم المطران سليمان صائغ مسرحية (الزباء) عام ١٩٣٣ وتدور حول المواقف البطولية التي وقفتها الزباء ملكة تدمر في حربها الطاحنة ضد عدوان الامبراطورية الرومانية. وقدم مسرحية (يمامة نينوى) عام ١٩٤٨ على مسرح الاعدادية الشرقية في الموصل وتدور حول الحرب الآشورية الفارسية وموقف سمير أميس البطولي من محاولة تسلط العدوان الفارسي على آشور. كما قدم ابراهيم الواعظ مسرحيته (الزباء) في العام ذاته وقد جسدت المسرحية المواقف البطولية لملكة تدمر ضد الفرس والرومان[٣].

× × ×

وقـد انشئت اول فرقـة مسـرحيـة بشكـل رسمي في العـراق منبثقة عن (نادي الانتبـاه العـربي) في المـوصـل عام ١٩٢١، الـذي اسسه رؤوف الغلامي وقدّم مسـرحيـة (فتح عمورية) التي الفها عبدالمجيد شوقي البكري ووضع لها الاشعار فاضـل الصيـدلي ومثلت عام ١٩٢٢. كما قدم النـادي مسـرحيتي (فتح الاندلس وشهـداء الـوطنيـة الهـولنديين) بعد تغيير طابعهما الى طابع عربي، والاخيرة من المسرحيـات الغـربيـة ذات الطـابع القومي، وعهد الى فاضل الصيدلي. وضع الاشعار اللازمة لهما[٤].

وتمخضت هذه الحـركـة عن مسـرح وليـد استمـد موضـوعاته من التراث القومي بحيث تنـاسب الـوعي العـربي الجـديـد محاكيـة بذلـك المسرح العربي في مصر ولبنـان. وقـدمت مسرحيات ذات موضوعات مقتبسة من التاريخ الاسلامي ومن حياة العرب ومثلهم العليا. وعنيت بابراز الهدف الاخلاقي عناية خاصة.

وقـد غلب الاتجـاه التاريخي على المسرحيات التي قدمها نادي الانتباه العربي لبعث روح اليقظـة القـوميـة في نفـوس الشبـاب وتطلعهم على سِيَر أجدادهم. ومـواقفهم البطـولية ومساهماتهم الحضارية العظيمة لتحفيز الهمم واشعال الشعور القـومي للوقـوف ضدّ الاستعـمار الانكليـزي وضـد التبعيـة التي انتهجها الحكم الملكي للاستعمار البريطاني.

وتدور احداث المسرحية الأولى (فتح عمورية)[٥] حول فتاة عربية جميلة تقع في أسـر قـائـد رومـاني، يحبهـا ويعـرض عليها الزواج، لكنها ترفض الزواج منه لأنها لاتحس بانجذاب اليه ولاتبادله الحب بل تكرهه وتمقته لانه عدو مغتصب، وتغلظ له في القـول، فيسجنهـا في بلدة عمـوريـة ويأخذ في تعذيبها، ولا يتورع عن قتل طفلهـا أمـام عينيهـا نكالا بها. فتستغيث بالمعتصم، الخليفة العباسي في بغداد، صائحـة (وامعتصـماه). فيسخـر منهـا القـائـد الروماني ويشمت بها قائلا: سوف يأتيك المعتصم على جواده الأبلق وينقذك من يدي يامجنونة.

وعنـدمـا يبلغ خبرها المعتصم ينهض من ساعته غاضبا وملبيا. يأمر بأن يجلب له كل حصان أبلق من نواحي البلاد. ويسير في جيش لجب على خيول بلق الى بلاد الـروم. وتتسـع الثغـور ويتوغل في البلاد حتى يصل الى عمورية، يحاصرها حصاراً شديداً حتى يتم له النصر. وينقذ الفتاة من أسرها. ويعود جيش المعتصم مثقلاً بالغنائم. ومكللا بالنصر.

والمـوضـوع هو الحرب والمؤمرات والنصر. موضوع حماسي وطني، وقد جاء الحوار قوياً سلسـاً معـبراً. وهـو يتراوح بين الحـماسية والتقريرية. وتضم المسرحية الى جانب ذلـك اشعـارا وأنـاشيـد حربيـة. ويـورد المـؤلف في نهايتها عند الاحتفال بالنصر قصيدة أبي تمام: السيف أصدق إنباءا من الكتب فيكرمه المعتصم أفضل أكرام.

وتخللت فصول المسرحية اشعار من نظم فاضل الصيدلي في المواقف العاطفية شديـدة التـأثـير، وقـد استخـدم الشعـر على شكل مقطوعات صغيرة وباسلوب تقليدي يعج بالألفاظ الرنانة والنبرة الخطابية.

وتقع المسرحية في ستة فصول، والفصل مقسم الى مشاهد. يدور الفصل الأول في عمورية عندما يأخذ القائد الروماني الأسرى ومعهم المرأة وابنها وعنوانه (حب غير متبادل).

وسمى الفصـل الثـاني (العفـاف درع حصين) وفيه يحاول القائد الروماني استمالة المـرأة بعـد أن وقعت من نفسـه موقعـا حسنـا. ويعـرض عليهـا أن تكون جاريته فترفض. يهددهـا بقتـل ولـدها فلا تستجيب له. وترده رداً شديداً. فيقتل ولدها أمام ناظريها.

وقال لي المؤلف: إن القائد لم يكن غير المستعمر الانكليزي. وانه كان رمزا لعلوج هذا العصـر. وقـد أطلق على الفصـل الثـالث أسم (فجـر الأمـل) ويـدور في السجن. وقد أشفق حارس السجن على المرأة وقدم لها المساعدة لأنه كان يميل الى العـرب. وفيـه يسمـع الخليفـة المعتصم باستغاثـة المرأة الهاشمية وما دار بينها وبـين القـائـد الـرومـاني. فيحـزن الخليفة ويقرر انقاذ المرأة. وبعّد العدة لحصار عمـوريـة على خيـول بلق. ويحـاصر المعتصم عمورية في الفصل الخامس الذي أسماه (صدق العزيمة). ويستمر الحصار بضعة أشهر ويسمع غلام حداد يقول: (لـوكنت مكـان المعتصم لفتحت هذا السـور في يوم واحـد. يسأله المعتصم عن الأمـر، فيـد له الغلام على طريقة يحرق بها ألواح الخشب التي بني عليها السور. ويطبق المعتصم الخطة ويفتح المدينة.

ويـدور الفصـل الســادس والمسمى (العفوعند المقدرة) حول محاكمة الروم في داخل قصر القائد الروماني ويقف ابو تمام بين يدي المعتصم ليلقي قصيدته المشهورة.

ويـؤخـذ على المسـرحيـة ضعف بنـائهـا، ويرجع الى ضعف الخيال، وعدم العنـايـة باصـول البنـاء المسـرحي. وقـد تسبب ضعف البنـاء في اضعاف القيم الفكرية والعاطفية التي تضمنتها المسرحية، لأن البناء يلوح مفتعلاً، يضعف من قوة القيم الانسانية التي تنطبق عليها الأحداث.

أمـا الاحـداث التي اختارها المؤلف تاريخية كانت أم مخترعة فتبرز أمامنا كانها مواد أوليـة تحتـاج الى يد صنـاع تهذبهـا وتنقيهـا مما علق بها من شوائب. وقد أبى المـؤلف أن يبيـح لنفسـه حق الاختيـار الذي يباح لكل كاتب، ثم يتبعه بعمليتي التصفية والتنسيق. وعندما تقدم الى تخطيط المسرحية لم يحاول عرض الاحداث في وحـدة متـماسكـة واضحـة قـائمـة بنفسهـا، وقد كان هذا متيسرا له لو أنه عزل الحوادث التي اختارها عن الحوادث التي عاشتها المسرحية ووقعت من حولها. ثم عكف على هذه الحوادث وركزها بطريقة منطقية متسلسلة في الجو التاريخي الذي عاشت فيه.

يحاول الكـاتب في تصـويـره للشخصيات اختراق نطاق الخبر التاريخي، ولكنه لم يحاول ان يجلوها لنا جاحية متحركة وهكذا أهدر جميع المعاني الانسانية والوطنية التي كانت تضطـرب في نفـوس الشخصيـات وأتاح للحوادث الضخمة أن تطفو على سطح المسرحية. وترك الشخصيات الرأسية في قاعها مختفية خلف ستار الحوادث الكثيف. وراء الخطب والمواعظ الطويلة التي تعطل السياق وتفتر تطور الحوادث وتعوق نمو الشخصيات.

وتتطلب المسـرحيـة التـاريخيـة التعـرف على كافـة منـاحـي الحيـاة في كل زمان ومكان، من فن معماري الى طراز الملابس والعادات. ومن المؤلفين من يترك مثل هذا العبء الجسيم على المخرج. وهناك من يحرص على النهوض بهذا العبء. وأن يضـع أمـام المخـرج والممثلين كل ما يلزمهم من معـارف لأداء المسرحية اداء اميناً ناجحا داخل اطاريها الزماني والمكاني الصحيحين. وهذا ما فعله عبدالمجيد شوقي حيث وصف في كل فصل من مسرحيته المكان والزمان والاطار (الديكور) والأثاث والملابس وما إليها وصفا دقيقا مفصلا عن جهد صادق في دراسة الفترة التاريخية والمكانية التي تجري فيها أحداث مسرحيته[٦].

وقـدم نادي الانتبـاه العـربي بعـد ذلك مسرحيتي (أبومسلم الخرساني، وهارون الـرشيـد والـبرامكـة). وقـد شجع نجاح مسرحية (فتح عمورية) شباب الموصل على السعي لتنمية هذا الفن، فقام يحيى العبـد الواحد عام ١٩٢٢ متعاونا مع بعض الشباب بتقديم مسرحية (وفود النعمان الى كسرى) لمنفعة (المعهد العلمي) الذي أنشأه في بغداد (ثابت عبدالنور).

وقـد أنشأ يحيى العبـد الـواحـد (دار التمثيـل العربي) في الموصل بالاشتراك مع بعض الهواة. ولاجدال في أن هذه الدار هي أول دار تمثيل ظهرت في العراق. لأن الحـركـة التمثيليـة في بغـداد كانت في هذه الفـترة بالذات ضعيفة ومقتصرة على

نشاط موسمي في مدرستي (التفيض والجعفرية) الأهليتين.

وقد قدمت على مسرح دار للتمثيل عدة مسرحيات تاريخية أيضا لاقت نجاحاً كبيراً. منها (العفو عند المقدرة) عام ١٩٢٣ وتدور حول عفو أمير عربي عن قاتل أبيه. وعمن كان السبب في قتله وجرت أحداثها في (الحيرة) عاصمة المناذرة قبل الهجرة بنحو ثمانين عاماً. وهي حادثة الأسود بن المنذر ملك الحيرة مع النعمان بن الحارث ملك الغساسنة. وقدمت على هذا المسرح كذلك مسرحية (شهداء الوطنية) وفي العام ذاته، وهي مسرحية ملخصة عن مسرحية (ضحايا الوطنية الهولنديين) والتي ترجمها سلامة حجازي. ومثلت كذلك مسرحية (وفاء العرب) عام ١٩٢٤ وتمثل حادثة السموأل بن عادياء الشهيرة عندما حفظ الأمانة التي أودعها لديه الأمير العربي (أمرؤ القيس) حين ذهابه لبلاد الروم وقدم أعداء امرئ القيس يطلبون تسليم الودائع فأبى السموأل تسليمها لهم فحاصروا قصره المعروف (بالأبلق) وقتلوا والده على مرأى منه. وقدمت مسرحيته (فتح الاندلس) لمصطفى كامل عام ١٩٢٤ ثم مسرحية (فتح مصر) ليحي العبد الواحد في العام ذاته.

وتعطينا الكلمة التي ألقاها عبدالمنعم الغلامي في حفل افتتاح المسرحية عند تمثيلها الغاية من تقديم مثل هذه المسرحيات: «التمثيل أيها السادة عمل خطير أدرك فائدته الرومانيون واليونانيون منذ بضعة عشر قرناً، لما لمسوه من تأثيره على الاخلاق والاجتماع والسياسة. وهو الذي هيأ الاسباب للوحدة الالمانية على يد بسمارك كما كان نعمة من النعمات التي أثرت في نشوء وحدة ايطاليا . . . وسيظهر لكم من عرض هذه الرواية ضروب من بطولة الأجداد يسدد خطاهم في انحاء المعمورة ناشرين ألوية العدل والايمان. فيا انباء أولئكم الأجداد والأمجاد هلموا الى الاقتداء بأعمال سلفكم الصالح واعملوا في سبيل احياء مجدهم الغابر وبادروا لنيل الحرية على أتمها والاستقلال على وجهه الصحيح»[٧].

ويبدو ان السلطات الرسمية قد ضاقت بنشاط دار التمثيل وبالروح القومية والوطنية العالية التي كانت تضطرم في نفوس أعضائه وتظهر واضحة في نشاطهم المسرحي، فبادرت الى تجميد نشاطه عن طريق نقل اعضائه النشطين ومعظمهم من المعلمين والموظفين الى المدن الأخرى البعيدة عن الموصل.

ولكن شباب الموصل سرعان ما اندفعوا لأقالة عثرة دار التمثيل، فقام (عبدالعزيز القصاب عام ١٩٢٦ بتشكيل فرقة جديدة مثلت عدة مسرحيات منها، (حرب البسوس) من تأليف محمد عبد المطلب، ومحمد عبد المعطي (ابو عبدالله الصغير وعنتره العبسي) من تأليف سليمان القرطاجي. ولكن اعضاء هذه الفرقة نقلوا الى وظائف في مراكز بعيدة وخمدت الحركة المسرحية في الموصل، لتنشط في بغداد وتعطي ثماراً يانعة[٨].

× × ×

أنشئت في بغداد أول فرقة مسرحية رسمية عام ١٩٢١ بأسم (الفرقة العربية للتمثيل) وكان مؤسسها (خالص الملا حمادي) الذي أحب المسرح وأولع به واستأجر قسما من (سينما رويال) ببغداد لتقديم العروض المسرحية عليه. وانضم الى الفرقة شباب أحبوا المسرح وهم (أوغست مرمرجي) عناية الله الخيالي وابراهيم أدهم اسماعيل وغيرهم) هذا بالاضافة الى زميلي مؤسس الفرقة (نافع حسين وفرحان هادي).

قدمت الفرقة أول مسرحياتها وكانت بعنوان (جناب الافندي) من تأليف خالص الملا حمادي الذي اطلق على نفسه اسما فنيا هو(خالص خلوصي). والمسرحية من فصلين ولم تعرض المسرحية لحدوث شغب في قاعة سينما رويال[٩]. وبعد الفشل الذي منيت به الفرقة في عرضها الأول انتقلت الى مسارح المدارس لتقديم أعمالها فيها فقدمت عدة مسرحيات منها مسرحية (الفارس المقنع) ومسرحية (الحارث الظالم) وغيرهما فلاقت نجاحا كبير مما دفعها الى تقديم عروضها في الألوية العراقية الأخرى. وبعد عودة الفرقة من جولتها الناجحة في المدن العراقية قدمت مسرحية (عايدة) على مسرح سينما الوطني في بغداد. وقد قابل الجمهور هذه المسرحية باعجاب بالغ وخاصة عندما قدمت الفرقة بعد انتهاء المسرحية فصلا خطابيا حماسيا استهدف مقارعة الانكليز: وتظهر في الفصل فتاة ترتدي العلم العراقي وهي مكبلة بالسلاسل، ويمثل أمامها (عناية الله الخيالي) دور الأنكليزي المستعمر الصلف. ويمثل دور المواطن الشهم (ابراهيم أدهم) حيث يلقي قصيدة حماسية لمحمد مهدي البصير.

مطلعها:

قل لمن يخطب ليلى لزواج يزدريها

رمت أمرا مستحيلا والسها من يرتقيها؟[١٠]

وأفلست الفرقة العربية ماديا نتيجة لمضايقات ومقاومة السلطات الانكليزية. فانتقلت تعمل في الاعظمية في مقهى يسمى (مقهى حجازي) وقامت بطبع مسرحيات منها (دموع البائسة، انور باشا، الوطن) وغيرها. وفي اوائل عام ١٩٢٥ حلت الفرقة وأفلس صاحبها[١٣].

× × ×

وقد بزغت حركة مسرحية قوية منذ عام ١٩٢٠ في مدرسة التفيض الأهلية وكانت تضم اساتذة تفهموا دور المسرح الكبير في تأجيج الروح القومية لمجابهة الاستعمار الانكليزي فتشكلت لجنة للخطابة والتمثيل في المدرسة ضمت كلا من (عبد الرحمن خضر، ونجيب الراوي، وقاسم العلوي، ومهدي البصير، وجميل رمزي قبطان، وعبدالكريم خضر، واحمد الراوي ورشيد رشدي وغيرهم). وقدمت عدة مسرحيات منها (السموأل، وذي قار، وطارق بن زياد، والوطن) وغيرها[١٢]. وقد اختلف الدارسون للمسرح العراقي في هذه البدايات التي قدمت في بغداد وما نتبناه هو الأرجح[١٣].

وقد انبثقت حركة مسرحية نشيطة عن (المعهد العلمي العربي) الذي أنشأه في بغداد ثابت عبدالنور عام ١٩٢١ وانضم الى فرقته التمثيلية عدد من هواة الفن كان ابرزهم (يحى العبد الواحد). وقدموا مسرحيات عدة مستمدة من التاريخ البطولي العربي مثل (يوم ذي قار، عنترة البطل، واقعة الطوفه) وغيرها من المسرحيات التي تؤجج المشاعر القومية ضد الاستعمار الانكليزي للعراق آنذاك.

والف يحى العبد الواحد ثلاث مسرحيات استمدها من الفتوحات العربية الاسلامية (فتح مصر) عام ١٩٢٤ و(فتح الشام) عام ١٩٢٦ و(القادسية) عام ١٩٢٧ وعرضت على مسرح المعهد وقد طبع المسرحية الأولى عام ١٩٢٥ والثالثة عام ١٩٣٥.

وتقع مسرحية (فتح مصر) في اربعة فصول ينقسم كل فصل فيها الى مشاهد تختلف طولاً وقصراً ويدور موضوع المسرحية حول فتح المسلمين لمصر بقيادة عمرو بن العاص وتعاون الاقباط مع المسلمين في اجلاء الرومانيين عن مصر. وتخاذل الرومانيين على الرغم من قوتهم وكثرة عددهم وعدتهم امام العرب.

يدور الفصل الأول في مخيم العرب وعمرو بن العاص حائر بين السير الى

مصـر لفتحهـا او الانتظار حتى يأتيه رسول (بنيامين) يحثه على فتح مصر، ويقدم له كل مساعـدة ممكنـة. ثم يأتيـه رسول الخليفة عمر بن الخطاب ويسلمه رسالة منه، يطلب اليه فيها السير الى مصر لفتحها. ويظهر القادة العرب فرحتهم لفتح مصر وتتحد الكلمة للقيام بالعمل الجليل.
وتـدور احـداث الفصـل الثـاني في قصـر (المقـوقس) الحـاكم الـرومـاني. وتظهر (ارمـانـوسـة) قلقـة حزينـة لأن أبـاها يعدّها للسفر الى القسطنطينية لتتزوج من (قسطنطين) ابن الامبراطـور الـرومـاني. بينـما تفضـل عليـه القـائـد الروماني (اركـاديـوس) الـذي يبـادلهـا حبـا بحب. تصـل الانبـاء بتقـدم العـرب نحـو الاسكنـدريـة ومحـاصرتهم لها، فيضطرب المقوقس ويشاور قواده مما يفسح المجال امـام ارمـانـوسـة للقـاء حبيبهـا. ويهتم الكاتب في ابراز المواقف العاطفية بينهما، ويستعـين المـؤلف بالشعر الذي وضعه فاضل الصيدلي للحوار المتأجج بالعواطف والمواقف الحاسمة لاعطائها مجالاً اكبر للاثارة.

ويعـود المـؤلف في الفصـل الثـالث الى مضـارب المسلمـين وهـم يحـاصـرون الاسكنـدريـة، ويعـرض لنـا القـادة العـرب (حـذيفة وقيسا ومسلمة، المقداد، عبـدالله، الـزبـير، شريكا) ما دارت عليه المعارك، وما أبداه العرب من شجاعة نادرة في ميـدان القتـال. ثم القى الجيش العربي القبض على ارمانوسة واعادوها الى أبيهـا بأمـر من عمـرو بن العاص، وارسل من قبله وفدا الى المقوقس يعرض عليه شروط الصلح.
وتجري أحداث الفصل الرابع والأخير في قصر المقوقس، وقد مني الجيش الروماني بالهزيمة وانهارت عزائم قواده بعد أن رفضوا الشروط التي تقدم بها العرب وانهزموا شر هزيمة في معركتهم الأخيرة. ويحاول أركا ديوس أن يلمّ شعث الجيش ويعود للقتـال ثانيـة ولكن أرمـانـوسـة تتـوسل اليه الا يفعل ولكن توسلاتها تذهب هباء فتخرج معـه لقتـال المسلمـين عندما يسمعون صوتهم مكبرين وقد استولوا على المدينـة. وبعـد أن يستتب الأمـر للمسلمـين يعفـو القـائـد عمرو بن العاص عن الـرومـان ويكـافئ الاقباط على مساعدتهم للعرب وينصب بنيامين القبطي حاكما على مدينة الاسكندرية.
وقـد دارت مسـرحيـة (القـادسيـة) ١٩٣٥ في نفس الاطـار العـربي الاسـلامي البطـولي. يستنـد موضـوعهـا على فتـح سعد بن أبي وقاص للعراق. واستعداد العرب لذلك الفتح بعد مقتل المثنى بن حارثة الشيباني. ويستعين الفرس بالمكائد لكسر شوكة العرب لتأخير الفتح فأرسلوا العيون والجواسيس لوضع السم في المياه والطعـام. ولكن هذه الـدسـائس تكشف عن نفسهـا وتحـاول (شـيرين) حبيبـة (بيريام) القائد الفارسي وأخت يزدجرد، أن تستميل قابوس أمير الحيرة للوقوف الى جانب الفرس ضد العرب وتعده بالملك على بلاد المناذرة فيقابل مكرها بمكر مثله ويظهر للفرس أنه حليفهم بينما يرسل قومه لمساندة العرب ضد الفرس. وبعد أن يدخـل سعـد الى المـدائن يهرب الملك يزدجـرد. ويخرج بيريام لمقاتلة العرب والى جانبه حبيبته شيرين، عندها يدخل الجيش العربي الى المدائن ويعفو عن الفرس بعـد أن يقـدمـوا الطـاعـة والخضـوع ويأمر بقتل هرمز المعتمد السياسي الفارسي وزوجته (بانو) لدسها السمّ في طعام القادة ومياه الشرب.
أمـا مسـرحيـة (فتح الشام) فهي الاخرى مستمدة من التاريخ الاسلامي البطولي وقـد اعتمـد كاتبها على التاريخ. وأخذ أحداثها منه. وموضوعها فتح بلاد الشام على يد خالد بن الوليد، وما دار في اليرموك، وكيف تنازل عن قيادة الجيش الى عبيـدالله بن الجـراح بعـد أن جاءتـه رسـالـة الخليفة عمر بن الخطاب تطلب اليه ذلك، وما دار في حصار دمشق وفتح العرب لها.
وقـد عنيت مسـرحيـات يحيى العبد الواحد بالتاريخ عناية كبرى حتى أنها قصرت العمل المسرحي على عملية الفتح، ويوضح، المؤلف عملية الفتح بفساد الحال في البلاد المفتوحة، وانقسام أهلها ومحاربتهم بعضهم لبعض وغير ذلك مما يعرضه في كل مناسبة في فصول المسرحية ومشاهدها ليرينا أثر الزحف العربي على بلاد الـروم في مسـرحيتي فتـح مصـر وفتح الشـام. وعلى بلاد فارس في مسـرحيـة القـادسيـة. وقـد وصف المـؤلف عدة مشـاهد واحداث عن فساد الروم والفرس واضطهـادهم لغيرهم من عرب وأقبـاط في البلاد المفتوحة. ثم عزم العرب على الفتح والقتال، فمشاهد الغزو والقتال والنصر.
وقـد وفق الكـاتب في تنسيق الاحـداث وبسطها على رقعة مسرحياته بدقة ونظام يؤخر ويقدم ما شاء له فنه ويعزل الاحداث الرئيسية عما كان يشوبها من الحوادث التافهة التي لم يكن لها فائدة ملحة، في رسم الجو أو اتمام السيرة العامة للاحداث والشخصيات.

وقـد انسـابت الاحـداث انسيابا طبيعيا وتطورت تطوراً متصلاً. كما يثبت ان المؤلف قد المّ باصول صناعته وعرف كيف يختار من أحداث التاريخ ما يلائم منه ويخـدم هدفـه، كما عرف أنه لاضير عليه في أن يضيف الى التاريخ مالا يتنافى مع منطقه وروحه كما لايتنافى مع منطق الحياة. وفي الوقت نفسه يعينه على أن يخلق الحـركـة الـدرامية في مسرحه وأن يستخدم عنصر التشويق والمفاجأة ويوفر الصراع الداخلي والخارجي فيها على نحو بالغ المهارة والتوفيق.
وقـد أجـاد الكـاتب في تصـوير الانفعالات العاطفية[١٤]. واستخدام الشعر لابراز هذه الانفعالات والعواطف[١٥].
وقـد أوجـد الكـاتب بين الأحـداث حبـا ثانـويـا كان له أثـر في تطـوير مسرحياته الثلاث، حب أرمانوسة وأركاديوس في مسرحية فتح مصر. وحب شيرين وبيريام في مسرحية القادسية. وقد بنى المؤلف مسرحياته على طريقة تعدد المناظر فينقلنا من منظـر الى آخر من دون تمهيـد أو حرص على الاطـارين الـزمـاني والمكاني في بعض الأحيان.
وقـد أحسن الكـاتب رسم الشخصيـات في مسـرحـه رسماً دقيقاً، وحلل أخلاقها وعكس دواخلهـا وانفعـالاتهـا عن طريق الحـوار. أو عن طريق المـونـولوج[١٦]. فظهرت الشخصية الانسانية بكل أبعادها وعبرت التعبير الحر المنطلق عن خبيئة نفسها ومكنون عواطفها، وأبرزت الشخصية الانسانية الحية التي تتحرك وتنفعل وتقدم وتحجم وتتردد بدوافع خفية أو ظاهرة ولأسباب واضحة أو مبهمة. ويؤخذ على الـكـاتـب انـزلاقـه في بـعـض المـواقـف الخـطـابـيـة[١٧] والمـونـولوجات الطويلة[١٨] التي كانت تضعف من تأثير الحوادث وتلقي برشاش من الكلام الغث الفاتر على الجو الحماسي. كما نأخذ عليه اسلوبه التعليمي الواعظ[١٩]. في كثير من مواقف مسرحه: «عمرو وحده... يتفكر - كان الأمل أن يصل الامداد الذي طلبته من الخليفة أمير المؤمنين قبل هذا اليوم وحالت دونه المقـادير. وكنا في أمان من خط الرجعة فقطع أو كاد باحاطة مياه فيضان النيل لنا من جوانبنا... ليخسأ العدو وانصاره فالعرب أهل الصبر والجلد لايرجعون الى الوراء ولو أدى بهم الأمر الى استنزاف دمهم الطاهر.
لايمتطي المجد من لايركب الخطرا ولاينال العلى من قدم الحذرا»[٢٠].
وعلى الرغم من هذه الهفوات وملابساتها فان اسلوب مسرحه يشفع بقوته ورشاقة حواره وجميل شعره، وواضح من مطالعة مسرحياته أن المؤلف كانت لديه حاسة مسرحية دقيقة حيث أحس بأهمية الاخراج وطريقة فهم المخرج للمسرحية. ونفث الحياة فيهـا وابـرازها في الاطار الصحيح الذي يقربها للجمهور من دون أن يخون النص أو يعبث به أو يمحو طابعه الخاص.
وهذه حاسة بالغة الأهمية لكل مؤلف مسرحي لأنه لايكفي هذا المؤلف أن يتصور الأحداث والشخصيات وأن يدون الحوار الـذي تقتضيه طبيعة تلك الأحداث والشخصيات، بل يجب أن يتصور أيضا إطار تلك الأحداث الزماني والمكاني.

وأن يجد أمام بصره كافة الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية والفكرية لشخصياته في داخلها وخارجها.[٢١]

وقدمت فرقة مدرسة التفيض التمثيلية مسرحية (طارق بن زياد) . وفي عام ١٩٢٦ قدمت فرقة جورج ابيض الى العراق وقدمت مسرحيات كلاسيكية عدة كان من ابرزها مسرحية (الشرف الياباني) وهي مسرحية وطنية تمجد الموت في سبيل الوطن والدفاع عنه ضد الاعداء المغتصبين.

وتأسست في العراق فرقة وطنية اطلقت على نفسها اسم (الفرقة التمثيلية الوطنية قدمت عروضا كثيرة في الفترة ما بين عامي ١٩٢٧ ـ ١٩٣٥ . وكانت من ابرز عروضها مسرحيات تمجد البطولة والدفاع عن الوطن ضد المعتدين مثل (البرج الهائل، في سبيل التاج، شهداء الوطنية)[٢٢] اما الفرق الاخرى التي تشكلت في العراق حتى الحرب العالمية الثانية فقد اقتصرت عروضها على المسرحيات الميلودرامية والمسرحيات الشعبية والفكاهية التي كان الجمهور آنذاك يقبل عليها للمتعة والتسلية.

وقدمت مسرحية (الثورة العربية) لنديم الاطرقجي عام ١٩٣٥، وموضوعها الدفاع عن العروبة ومقاتلة المستعمرين العثمانيين الذين حكموا العراق امدا طويلاً من الزمن.

وكتب عبدالحميد راضي مسرحيتين شعريتين (ثورة العرب الكبرى) عام ١٩٣٦ و(ثورة العراق الكبرى) عام ١٩٣٨ . وقد تعددت المناظر والمشاهد في مسرحيتيه بحيث أضحى من المتعذر تقديمها على المسرح ففي الفصل الثالث من مسرحية (ثورة العرب الكبرى) خمسة عشر مشهدا لم يلتزم فيه وحدة الزمان والمكان، ويحتوي الفصل الأول من مسرحية (ثورة العراق الكبرى) على ثمانية عشر مشهدا.

وقد استمد المؤلف موضوع مسرحيته من التاريخ العربي الحديث، واستمد شخصياته من مشاركين حقيقيين في الحربين، وجاء البناء المسرحي فيهما ضعيفاً والحوار غير متنام يقترب من الشعر الغنائي اكثر من كونه شعرا مسرحيا، وكثيراً ما يهتم المؤلف بالاحداث الثانوية في المسرحيتين وبفعل الاحداث التي تستحق الاهتمام. ولم تقدم المسرحيتان على المسرح العراقي مع قلة النصوص المسرحية العراقية لافتقارهما الى الفن الدرامي المتنامي والمؤثر[٢٣]

وتستمد مسرحية (لتنهضوا ايها العبيد) لنور الدين فارس المطبوعة عام ١٩٦٠ موضوعها من الحرب التي دارت بين الثوار من العبيد بقيادة علي بن محمد والدولة العباسية. وتستمد مسرحية (متى استعبدتم الناس) لعامر الدبوني المطبوعة عام ١٩٥٣ موضوعها من الصراع العربي الفارسي في فجر الفتح العربي، حيث وقفت الشخصيات العربية الخيرة (ابوذر، عمار، بشر، الخنساء) في مقابل الشخصيات الفارسية الشريرة (كسرى، خورشيد، المرزبان، فيروز)، وقد برز الضعف الفني في بناء المسرحيتين، وتكاثفت الاحداث، وطالت المونولوجات المملة. مما اضعف الحركة المسرحية وعرقل تطورها ونماءها. وخرجت الشخصيات من بين ايديهم اشباحا ودمى متحركة تفتقد نبض الحياة وتدفقها.

وقد حظي التاريخ العربي البطولي باهتمام كتاب المسرح المدرسي وعدوه الوسيلة المثلى لتدريس التاريخ البطولي القومي للطلاب الصغار، فقدم جميل الجبوري في مجموعته المسرحية (نداء التاريخ) عدة مسرحيات تدور حول الحروب المصيرية في التاريخ العربي، مثل (عام الفيل، فتح اليمن، فتح الاندلس، فتح الصين) وهي لبساطتها لاتستثير عالم الكبار وانما هي محببة الى طلاب المدارس لبساطتها ولموضوعاتها المحببة الى التاريخ العربي. ومثلها مسرحية (فتح مكة) لعبد الجبار شوكت المطبوعة عام ١٩٥٤[٢٤]

× × ×

ولعل افضل من كتب مسرحية شعرية دارت حول حروب قديمة استمدها كاتبها من التاريخين العراقي والعربي الاسلامي القديمين، خالد الشواف في مسرحيتيه (الاسوار) عام ١٩٥٦ و(الزيتونة) عام ١٩٦٨ . وقد تمكن في مسرحيتيه من الجمع بين الاسلوب الشعري المتين والبناء الدرامي المتماسك.

تدور احداث مسرحية (الاسوار) في اطار عراقي قديم. وتقع في اربعة فصول، وقد اجاد المؤلف في البناء ورسم الشخصيات والتعمق المغني في الاحداث، واعطاء الحدث الرئيس فيها ابعادا جديدة انعكست فيها الروح القومية. وقد وفق المؤلف في تشخيص تآمر اليهود ودسائسهم. وترجمته هذا السلوك الى افعال مسرحية خالية من الحشو والخطابية حيث تقل فيها الاوصاف التي تنزلق اليها المسرحيات السياسية التاريخية، ونلمح فيها نقدا ولمزا للأوضاع السياسية التي كانت سائدة في العصر الملكي، وتذكيرا بنكبة فلسطين عن طريق تجسيد دسائس اليهود ومكرهم، ودورهم في اسقاط دولة بابل، ونلمس من خلال المسرحية ان الاحوال السياسية والاجتماعية مترديه في بابل، فأميرها (بلشاصر) يلهو ويقضي وقته بين احضان الجواري والقصف والخمر. اما اليهود فكانوا منصرفين بكل طاقاتهم لتدبير الدسائس والمؤامرات للاطاحة بالدولة البابلية انتقاما لما فعله البابليون باليهود. وكان هدفهم ابعاد القائد البابلي (شوكال) الذي كان باخلاصه وذكائه وقوة شخصيته عقبة كأداء في طريقهم وينجح المتآمرون اليهود في تعيين قائدين يهوديين بدلاً منه . فيمعنان في اضطهاد الشعب ويزداد اضطراب أمور الدولة وتتردى الأحوال فيها. ثم يتآمر اليهود مع الفرس للاستيلاء على بابل فيستولي عليها (كورش) قائد الفرس بمعونة القائدين اليهوديين. ويقضي على الدولة الكلدانية. ولكن المؤلف لم يدفعنا الى الاستسلام واليأس بل نجد ان (شوكال) يهرب من قبضة اليهود. ويدبر الأمر للجولة الثانية.

وقد استمد الشواف موضوع مسرحيته الثالثة (الزيتونة) من التاريخ العربي الاسلامي وفجر الدعوة الاسلامية، وهي مسرحية طويلة تقع في ستة فصول وخاتمة. ويقع الفصل الأول في منظر واحد مقسم الى أربعة مشاهد. ويقع الفصل الثاني في مشهدين فقط، ويقع الفصل الثالث في اربعة مشاهد، ويقع الفصل الرابع في ثلاثة مشاهد. ويقع الفصل الخامس في ثلاثة مشاهد ويقع الفصل السادس في أربعة مشاهد ثم فصل الختام. ويرتبط الفصل عنده بالمنظر الذي يتوزع الى مشاهد.

وقد عالج المؤلف طول المسرحية في مقدمة المسرحية حيث قال: «فقد عولجت فصولها بحيث يكون لعنصر الاضاءة في تغيير المشاهد ما يجعلها لاتتعدى كثيرا، حدود الساعات التي تستغرقها المسرحيات المعاصرة الطويلة عند التمثيل على المسرح»[٢٥] . وما كتب هذه الأسطر في مقدمة مسرحيته الا ليؤكد بأنها صالحة للتقديم على المسرح بالنسبة للظروف البدائية التي كانت عليها المسارح في العراق قبل الثورة اما الآن وبعد تطور المسارح في العراق لايعني طول المسرحية أو تعدد مشاهدها صعوبة في تقديمها على المسرح. وقد ضمت المسرحية ثمان وعشرين شخصية جلها لا وجود له في التاريخ حقيقة ما عدا ثلاثة اشخاص فقط.

تعالج مسرحية الزيتونة موضوعين يتلاقيان معاً فيها. الدعوة الاسلامية وانتشارها بين الناس حتى فتح مكة. والخطوة التالية لنشر الدعوة بين القبائل العربية وبين الروم والفرس، ثم تآمر اليهود على الدعوة والكيد لها والنهاية التي انتهوا إليها.

وقد عني المؤلف بالجزئيات الصغيرة للاحداث التاريخية والتي شاع ورودها في كتب السير والكتب التاريخية ظنا منه بأنه سيغني الحدث الرئيس. بينما عاقت نمو الحدث وعرقلت البناء المحكم في المسرحية. وأدت كثرة الاحداث الجزئية الى عدم بلوغ مسرحيته الزيتونة التناسق البنائي الذي لاحظناه في مسرحية الأسوار

على الرغم من أن الشواف قام بتأليفها بعد فترة طويلة من كتابة مسرحية الأسوار التي اكتسب فيها خبرة جيدة في كتابة المسرحية الشعرية .

ونجد في مسرحية الاسوار طرحا للقضية الفلسطينية في اطار تاريخي ، ووضع أصبعنا على اسباب النكبة بصورة واضحة جلية . وفي مسرحية (الزيتونة) بعث للروح القومية العالية الساعية الى التوحيد ونشر المبادئ الاسلامية السامية . والتغلب على مكائد الاعداء واحباطها، والترصد للمؤامرات اليهودية .

وتكثر المقطعات الغنائية في مسرحية (الزيتونة) بينما تمكن المؤلف من السيطرة على هذه الغنائية في مسرحية الاسوار لذا جاءت أقوم بناء او اكثر تلاحما .

وقد ثقلت الاسماء في مسرحية الاسوار لانها اسماء قديمة ولم يكن الأمر كذلك في مسرحية الزيتونة . وقد خفت الصوت الغنائي في مسرحية الاسوار لتفاعل الحوار وقوة التنامي والتكثيف فيه مما ساعد على اخفاء الكثير من الظلال الغنائية .

وتقدم الشواف في رسم شخصيات مسرحية الاسوار الى حد كبير وبخاصة الشخصيات الرئيسة (شوكال، حصقيال، بليشاصر) . وقد ساعد وضوح هذه الشخصيات حسن توزيع الحوار وتلوينه وتفاعله وتناميه ، والافادة من الحيل المسرحية . وقد اكثر الكاتب من استخدام الشخصيات الثانوية الا انها على الرغم من تعددها لم تؤثر على ابعاد الشخصيات الرئيسة ولم تشتت الحركة الدرامية في المسرحية ، بل ساعدت على نمو الحدث واضفاء ابعاد جديدة عليه اغنته وساعدت على تطويره كما ساعدت في رسم الجو التاريخي وتوضيح قطبي الصراع في المسرحية .

وقد جاء الحوار في مسرحية الزيتونة وسطا بين غنائية الحوار، واحكام الحوار المكثف المتنامي فهو يميل في هذه المسرحية الى المقطعات القصصية الوصفية حيث ينقل لنا حدثا كاملاً لمعركة أو وصفا لقصر وبهذا اختلفت الغنائية في هذه المسرحية عن الغنائية في مسرحياته الاخرى، اذ احتوت على الحدث وابتعدت عن الغنائية المطلقة ، لتقوم مقام الجوقة القديمة ، وان وردت على لسان فرد او صوت او شخصية من شخصيات المسرحية ، في تلخيص ما حدث او سوف يحدث . واعتماد الوصف القصصي للحدث ينطلق منه . وربما كان السبب في هذه الغنائية طول المساحة الزمنية التي تناولتها المسرحية، وتزاحم الاحداث فيها .

لقد جاء التنوع في البحور هو الاكثر شيوعا في مسرحية الاسوار، وقد طغت البحور الطويلة في مسرحية الزيتونة لتنسجم مع عظمة الحدث وجلاله ، وقوة العبارة وفخامتها . وقدم الشاعر ميسر الخشاب مسرحيته الشعرية (الاسياد) عام ١٩٧٩ وهي تحكي غزو هولاكو لبغداد وقد وظف فيها الرمز التاريخي وكأنه يربط بين التتار والصهاينة وبين هولاكو و(بيغن)، وتمكن من خلق حوار درامي متنام .

وقدم برهان الدين العبوشي [٢٦] مسرحيته الشعرية (عرب القادسية) عام ١٩٥١ ، ويجمع فيها بين المعاصرة والتاريخ، واتخذ من بطولات القادسية في دحر السيطرة الفارسية الباعث الاساس لرفع همم المواطنين العرب للعمل والتضحية في سبيل مجد الأمة وسيادتها كما فعل اسلافنا الأوائل في معركة القادسية . وتقع المسرحية في ثلاثة فصول، يدور الفصل الأول في مدينة الشامية في العصر الحديث بينما تدور احداث الفصلين الثاني والثالث حول تحرير العراق من السلطة الفارسية ، في معركة القادسية ، ويعرض للبطولات العربية والمعارك الضارية التي اندحر فيها الفرس شرّ اندحار. وعلى الرغم من ضعف البناء الدرامي للمسرحية وانتشار الغنائية فيها، استطاع العبوشي ان يربط بين الحاضر والماضي ، بين امجاد العرب في القادسية وخذلانهم في الدفاع عن فلسطين :

«سعد للجمهور:

ملكنا الرافدين وماقنعنا ... وسوف ننال غايتنا جهادا
فغايتنا امتلاك الارض نعلي ... لواء العرب يحقق ما ارادا
فلا العجمي نقبله علينا ... ولا الرومي نسلمه القيادا
فان العرب يأبون انقيادا ... لغيرهم ولو لبسوا السوادا
اذا الغرباء ساروا في بلاد ... أذلوا الأهل وابتلعوا البلادا
فلا تركن اليهم واقتلعهم ... من الجذر الخبيث تذدفسادا»ص٥٤

× × ×

وقد حاول علي الشوك في مسرحيته (الغزاة) التي قدمتها الفرقة القومية عام ١٩٧٦ ان يستخدم التاريخ العربي للدلالة على الحاضر فاستعار غزو التتار لبغداد وسيله للربط بالغزو الصهيوني لفلسطين ولكنه لم يتمكن من توظيف التاريخ لروح المعاصرة بل نظر الى الماضي بعيني الحاضر مما أفقد النص روحه الدرامية المتصاعدة ولكنه لم يفقد الحركة والصراع ، وقد شاعت روح السخرية من الغزاة في مشاهد عدة من المسرحية ، فسخر من حروبهم وقوانينهم وافكارهم واظهرت المسرحية دور الشعب في مقاومة الغزاة ودفاع الجند المستبسل عن الوطن : «أرى أن نقاوم ولو بأسناننا وسكاكين مطابخنا» . واظهر التقاعس والجبن عند البعض الآخر: «لو كان ثمة رمق من قتال لما تقاعسنا اما وقد انهد السور وقضي على الجنود المقاتلين فلم يعد في الأمر حيلة . وقد حاول المؤلف ان يدين الغزاة ويجسد همجيتهم ووحشيتهم وانحرافاتهم واعاقتهم للتدفق الحضاري وهو بهذا يدين الصهيونية كحركة وفكر ويربطها بالمفعول حتى كأن الماضي يعيد نفسه في الحاضر. وقد يكون السبب في ضعف البناء الدرامي لهذه المسرحية ناتجا عن انها المسرحية الأولى التي كتبها المؤلف.

ومن بين مسرحيات عادل كاظم الثلاثة عشرة لانجد غير مسرحية واحدة تتناول موضوعة الحرب هي مسرحية (الحصار) التي مثلت عام ١٩٧١ والتي تجسد حصار بغداد من قبل علي رضا باشا عندما كان يحكمها داود باشا اثناء خضوع العراق للسلطة العثمانية ، وقد جاءت الحرب عرضا في مسرحيته (الزمن المقتول في دير العاكول) المقدمة عام ١٩٧٨ . وذلك عندما يصاحب المتنبي سيف الدولة في حربه ضد الروم. اما موضوع المسرحية فيدور اساساً حول حياة المتنبي . لذا لانجد في بحثنا هذا غير مسرحية (الحصار) للوقوف عندها قليلاً لأن موضوعها يتفق مع موضوع بحثنا .

بغداد محاصرة من قبل جيش علي رضا باشا الذي ارسله السلطان العثماني واليا على بغداد بدلاً من داود باشا واليها الذي عصى السلطان ولم يدفع له الضرائب المتوجب عليه دفعها للدولة العثمانية ، ويعد مثل هذا العمل تحديا بالنسبة للسلطان ودولته ، ومصير امثال هؤلاء الولاة القتل، وعندما لم يستطع السلطان قتل داود باشا ارسل له من يقتله ، ولكن الأمر لايتعلق بداود باشا السادر في لعبة الشطرنج ، التارك لأمر العباد، وانما الأمر يتعلق بأهل بغداد الذين يعانون من المجاعة والأوبئة . فقد قلّ لديهم الزاد بسبب الحصار الطويل وانتشر بينهم الطاعون يحصد الارواح حصدا . ومضت اشهر واشهر وعلي رضا يضّيق الحصار على بغداد، وداود باشا والي بغداد المحاصر لايستطيع فعل شيء والشعب وحده هو الذي يعاني القهر والجوع والمرض. حتى يتّم في النهاية لعلي رضا فتح بغداد والاستيلاء عليها ومعاقبة اهلها لأنهم وقفوا الى جانب واليهم . وتقع المسرحية في فصلين، يضمّ الفصل الأول مقدمة ولوحتين ويقع الفصل الثاني في لوحتين ايضا، وقد قسمّت اللوحتان في الفصلين الى مشاهد عديدة.

لقد استمد عادل كاظم موضوع مسرحيته من تاريخ العراق ابان التسلط العثماني . ولم يفرق في الرمز كما كان يفعل في المسرحيات التي كتبها في تلك الفترة [٢٧] . وانما لجأ الى البناء الدرامي الكلاسيكي المتماسك، وجعل المغني ـ وهو يقوم مقام

الجوقة القديمة ـ بسرد الاحداث، وقد احكم عادل كاظم بناء مسرحيته ـ وهو واحد من ابرز كتاب المسرحية في العراق ـ ونقل لنا الاحداث بحوار جيد متنام ومتفاعل مع الاحداث والشخصيات، بلغة شفافة جميلة موحية، واذا جاء الحوار غنائيا ومتشابها على ألسنة الحاكم (داود باشا) وياوره (كمال) كما جاء على لسان السائس (محمد) و(ايوب) الاحدب ناقل اخبار المعارك، وكما هو ايضا على لسان المغني الشاعر فذلك لاننا لسنا أمام مسرحية تاريخية بل امام مسرحيه لبس التاريخ فيها لبوس المعاصرة والمصير، فبغداد داود باشا المحاصرة، هي بغداد الملك فيصل وبغداد المغامرين الذين حكموا العراق الحديث في غفلة من التاريخ.

ان مسرحية (الحصار) بايحائها وتقنيتها تعد في مقدمة المسرحيات العراقية التي استلهمت التاريخ لتجسد قسوة الغزاة وبطشهم وعمالتهم في كل العصور والازمنة والامكنة.

الحرب الحديثة في المسرح العراقي:

كتبت ومثلت مسرحيات عدة عن الحرب التي خاضها الشعب العربي لأجل استقلاله وحريته ودارت موضوعة هذه المسرحيات حول ثلاثة محاور: حرب الاستقلال الجزائرية، حرب فلسطين، حروب اخرى دارت في ارجاء الوطن العربي الكبير. هذا بالاضافة الى حروب حدثت في بلاد اخرى غير عربية ولكنها حروب تتسم بطابع وطني انساني.

وقد شملت حرب التحرير الجزائرية عدة مسرحيات:
(استقلال الجزائر) لعبد اللطيف الدليشي الصادرة عام ١٩٥٩ وتقع في ثلاثة فصول، حيث نجد الثوار الجزائرين فيها يقدمون على نسف معسكر فرنسي. ولكن جاسوساً جزائرياً يعمل لصالح فرنسا ينقل اخبار العملية الى الفرنسيين الذين يسعون للقضاء على الثوار ونجد من بين الفرنسيين من يعطف على القضية الجزائرية، وفدائيين يحاولون نسف معسكر الفرنسيين. ويلقى القبض عليهم في الوقت الذي يسعى فيه الثوار الى تخليص الاسرى وقتل الجنود الفرنسيين بعد نسف المعسكر والقبض على الجاسوس وقتله، والفرار بالاسرى الجزائريين، وهي مسرحية تعليمية تعجّ بالخطابية والمواقف الحماسية ولا ترقى في مستواها الى مستوى المسرحيات المقبولة.

ونشر محمد ناصر الساعاتي مسرحياته (لتحيا الجزائر) عام ١٩٦٠، وهي ثلاث مسرحيات قصيرة ركيكة الاسلوب ضعيفة البناء تعج بالاحداث المفتعلة والحوار الخطابي اما المسرحية الثالثة فهي مسرحية (الى الجزائر) لعبدالله زكي الصادرة عام ١٩٦١ وتقع في ثلاثة فصول وتتحدث عن بطش الفرنسيين وقسوتهم في قتل الثوار الجزائرين وصمود هؤلاء الثوار في الدفاع عن قضيتهم واستهانتهم بارواحهم في سبيل استقلال الجزائر، وحصولها على سيادتها. وتتحرر الجزائر في النهاية على ايدي ثوارها الاشاوس ولم ترق المسرحية الى مستوى فني مقبول وهي أقرب الى المسرحيات التعليمية. بحوارها الخطابي واحداثها الميلودرامية المفتعلة.

ومسرحية (صبي من الجزائر) لاحمد حمودي السامرائي الصادرة عام ١٩٦٠، مسرحية شعرية لم تخل من النبرة الوعظية والبناء الساذج، تمجد بطولة طفل جزائري قاتل الفرنسيين بضراوة انتقاماً لابيه واخيه الشهيدين [٢٨].

وفي مجموعة المسرحيات القصيرة (مجموعة مسرحيات) لسعدون العبيدي الصادرة عام ١٩٥٧، ثلاث مسرحيات قصيرة عن الحرب الجزائرية الفرنسية: (انطلاق) وتدور حول مقاتلين من جيش التحرير الجزائري يفرون من السجن عن طريق نفق يحفرونه في باطن الارض ليقودهم الى عالم الحرية. ومسرحية (جسر العدو)، وتدور حول مقاتلين جزائريين يشنون هجوما ناجحا على موقع ستراتيجي للجيش الفرنسي، ومسرحية (طبول الانتصار) وتدور حول قتال مرير بين جيش التحرير الجزائري والمغتصبين الفرنسيين يكون النصر في نهايته للمقاتلين الجزائرين، والمسرحيات الثلاثة مسرحيات مباشرة ضعيفة الحوار والحركة، وهي من البدايات المسرحية التي كتبها سعدون العبيدي.

ولعل افضل المسرحيات التي كتبت عن حرب التحرير الجزائرية مسرحية (المقاتلون) [٢٩] الجيان (يحي عبدالمجيد) حيث يتولد من تباين الشخصيات التي تظهر في المسرحية صراع يقوم على تناغم التناقض ليحقق الوحدة المنشودة في العمل الفني، ويعتمد الصراع على شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لايقنع بانصاف الحلول حتى يبلغ كل ما يريد، بجرفهم طوفان الشر المتمثل بالمستعمرين الفرنسيين، والحبكة المسرحية عنده لاتقوم على الاحكام الفني فحسب بل تمتد الى وحدة التعبير اللغوي واصالته وخفته وقدرته في التعبير عن عواطف الشخصيات ومكوناتها [٣٠].

× × ×

وقد كتبت ومثلت عدة مسرحيات تدور حول الصراع العربي الصهيوني من اجل تحرير فلسطين منذ بداية الخمسينات من هذا القرن وحتى قيام ثورة تموز عام ١٩٦٨، واغلب هذه المسرحيات، تعليمية. ضعيفة البناء، غير متنامية، ذات اسلوب ضعيف غير متنام وغير متفاعل، وتسقط غالبا في التكلف والمبالغة والافتعال، مثل (فلسطين المجاهدة) لابن الشراة الصادرة عام ١٩٤٩. (الخطر الاكبر) لكامل ابراهيم الجبوري الصادرة عام ١٩٥٠، (مأساة اخوين من اللاجئين) لمرزة حمزة شير علي الصادرة عام ١٩٤٨، (مأساة فلسطين) لحسين احمد الاسدي الصادرة عام ١٩٥٢، (عائدون) لعبد القهار الكبيسي الصادرة عام ١٩٦٠، (نداء الفجر العربي) لعبد الباقي السعدي الصادرة عام ١٩٥٤، (لبيك يافلسطين) لعبد الله زكي الصادرة عام ١٩٦٤، (رحلة جديدة) لنور الدين فارس الصادرة عام ١٩٦٦. (كهف التحرير) لصلاح الدين الناهي الصادرة عام ١٩٦٠ في مجلة المثقف، (فلسطين عربية) لعبد الرزاق الشاهين والتي مثلت عام ١٩٦٦، (فلسطين) لعبد الاله حسن والتي مثلت عام ١٩٦١، (قتال في تل ابيب) لحسين الهاشمي والتي مثلت عام ١٩٦٨، (مأساة فلسطين) لعزيز الكعبي والتي مثلت عام ١٩٦١، (بنادق في القنيطرة) لخليل الهنداوي والتي مثلت عام ١٩٦٨. وقدمت مسرحيات حول هذا لم ترق الى المستوى الفني المطلوب بعد ثورة ١٧ / ٣٠ تموز مثل (البوابة) لغازي مجدي عام ١٩٧٨، (الموتى يرفضون الدفن) لخضر الساري عام ١٩٧٨، (مخاض العودة) ١٩٧٨، (حب وبندقية) لعزمي الصالحي عام ١٩٧٠، (النصر والشهادة) لمحمد صالح عام ١٩٧٨، (طريق العودة) لهشام الديوان عام ١٩٧٠، (كفاح الشعب الفلسطيني) لاحمد جميل عبد الصمد عام ١٩٧٩، (ثمن الفداء) لعبد الجبار شوكت عام ١٩٧٩، (ارض كنعان) لمحمد العطيفي عام ١٩٧٩. وتلعب المصادفات دوراً هاما في تسيير أحداث هذه المسرحيات وتشيع وقائع الحرب والتخفي والمطاردات والمعارك والقتل ويؤطرها جو ميلودرامي يختفي معه منطق الحوادث والحياة وتنفصم روابط السببية لتمهد السبيل امام ظهور المفاجآت والوقائع الغريبة التي تجافي الواقع مجافاة تامة وتتنكر لطبيعة الحياة الانسانية اشد التنكر، حيث يأسر عدد قليل من الشبان في مسرحية (عائدون) فرقة صهيونية كاملة في معركة اشبه بمعارك الاطفال منها بمعركة المصير. وسخّر الجبوري مسرحيته (الخطر الاكبر) لعرض افكاره وآرائه بشكل تقريري ممل، وجاءت مسرحية (مأساة فلسطين) اقرب الى البحث التاريخي منها الى المسرحية الفنية.

ولم يستطع كتاب هذه المسرحيات ان يعبروا عن المشاعر المتصلة بمواجهة الواقع المنتظر والاحداث المقبلة ليدعونا نتخيل الاحداث المتوقعة في ضراوتها من خلال بواطن الشخصيات وانما يعبرون عن هذه المشاعر مستدبرين الاحداث فيراها الاشخاص من جانبها الذي وقع، وبذلك يقف الحدث تماماً ليستخلص المشاعر او العبرة مما تمّ وقوعه من قبل في صورة رثاء وخطب وصيحات لايغوص بها اصحابها في صميم الفواجع بل يصممون مشاعرهم السطحية في صرخات دامية تنحى باللائمة على العصر او القدر نفسه، تشف عن اليأس والاحباط أو المبالغة والبعد عن المنطق، وفيها يفقد الحوار الدرامي كل وظيفة له. فلا عجب ان تأتي احداث هذه المسرحيات مفككة متكلفة لا ترتبط الى الاحتمال بسبب حتى تبرز العظة أو الخطبة أو الهدف السياسي فاقع اللون صارخ المغزى. وهكذا خلت هذه المسرحيات من التنسيق الفني فجاء البناء متداعيا هزيلا ينم عن جهل مؤلفيها بشروط العمل المسرحي، وتتسم الشخصيات بميسم القوة والشجاعة والشرف وتكاد تضحي بكل شيء في سبيل الدفاع عن كرامتها وشرفها وتتصرف تصرفات مبالغ فيها ولا يتوقع حدوثها من انسان عاد، وتتجشم المصاعب وتركب من الاهوال بما يلائم صفات البطولة الخارقة التي اضفاها عليها المؤلفون.

وتتجسد هذه العيوب في المسرحيات الشعرية التي تناولت الحرب العربية الصهيونية كما في مسرحيات (وطن الشهيد) ١٩٤٧ (شبح الاندلس) ١٩٤٩ (الفداء) ١٩٦٨ لبرهان الدين العبوشي وتحتل المسرحية الاولى مساحة زمنية طويلة، منذ ولاية جمال باشا على بلاد الشام وتنكيله بالعرب وحتى قيام الحرب العربية الاسرائيلية، وتعج المسرحية بالمفاجآت والمبالغات والتقريرية ولم يرتفع الشعر عن مستوى النظم والغنائية والواعظيةوالتسطح.

وعلى الرغم من الضعف الظاهر في البناء المسرحي لهاتين المسرحيتين لم يرتفع العبوشي بمسرحيته الاخيرة (الفداء) التي نشرها بعد عشرين سنة من نشر مسرحيته السابقتين عن المستوى التقني الضعيف الذي وجدناه في مسرحيتيه السابقتين.

وقد قام قاسم محمد بتجربتين مسرحيتين ناجحتين حيث قدم مجموعة قصائد لشعراء الارض المحتلة في تشكيلة جيدة شديدة الجمالية والتأثير في مسرحيته (انا ضمير المتكلم) عام ١٩٧١. كما قدم قصيدة لعبد الرزاق عبد الواحد في عمل مسرحي مثير قام به ممثل واحد وشاركته الجوقة فقط ومع ذلك استطاع المخرج قاسم محمد ان يولد الحركة والصراع والتأثير وذلك في مسرحية (قضية الشهيد رقم ١٠٠٠) التي قدمت على المسرح في بغداد وعدد من المحافظات عام ١٩٧٩.

ولعل افضل مسرحية عراقية تناولت القضية الفلسطينية. مسرحية عبدالامير معلة (بطاقة دخول الى الخيمة) الصادرة عام ١٩٧٤، وقد اتخذت من حرب تشرين موضوعا لها. وتقع المسرحية في فصلين، الفصل الأول تمهيد للفصل الثاني، وفيه يحاول المخرج ومدير الفرق والممثلون والمؤلف الاتفاق على اخراج مسرحية عن حرب تشرين بالشكل الذي يريدون، وحسب ما خططها المؤلف، وهم يرمزون في هذا الفصل الى التآمر والتخطيط الذي رسمت على اساسه حرب تشرين، وترتفع أصوات اشخاص لايقاف هذا المخطط ولكن اصوات الاشخاص تتبدد في الفصل الأول أمام تآمر المتآمرين:

وبينما يخطط المخططون لحرب تشرين تكون العمليات الفدائية على اشدها، ويرتفع صوت دعوة لهجوم كاسح، يكتسح العدوان الاسرائيلي ويسترد الارض المغتصبة، هجوم يختلف كل الاختلاف عن الحرب التي يخطط لها المخططون:

«عبدالله: ان آلافا من المقاتلين قادرون على ان يقوموا بعمليات هجومية، ضخمة تهز كيان العدو» ص٢٨

واذا لجأ المؤلف في الفصل الاول الى طريقة تجريبية جمعت بين اسلوبي بيراندللو وبرخت، فانه في الفصل الثاني جمع اليهما تجارب المسرح التسجيلي الذي اشتهر به بيترفايس، وقد افاد من تجارب سعد الله ونوس في المسرح العربي ولكنه استطاع ان يمزج كل ذلك باصالة خاصة - على الرغم من انها المسرحية الأولى التي يكتبها عبدالامير معله - وقد افاده وعيه السياسي في اعطاء الابعاد المختلفة لحرب تشرين، فتمكن من كتابة مسرحية طليعية تعد اشارة مهمة في المسرح العراقي المعاصر. ويتمحور الفعل الدرامي في الفصل الثاني بشكل أقوى واكثر فعالية عندما يشتد الصراع بين المخططين من جهة والجنود المشاركين في الحرب والشعب من جهة أخرى. وقد عذبت لغة الحوار وانتقلت من جفاف التسجيل الى عذوبة الانتشاء باسترداد ارض الوطن المغتصب: «الجندي الأول: وحين عبرنا الى الضفة الاخرى ماذا كان هناك؟ كان هناك الجنود الاعداء وبدأنا ندمر مواقعه، كان كل شيء يتهاوى امامنا كما تتهاوى الخرائب امام الريح، وراح الباقون يفرون امامنا.

عبد الودود: وعبدالحق، تذكر عبدالحق حين رأى تراب سيناء يلهث في ضوء الفجر؟ لقد جثا مثل المصعوق على ركبتيه... ومدّيده الى التراب، واخذ حفنة منه وشمّ رائحتها ثم راح يمضغها كما يمضغ الخبز الذي تخبزه له أمه، وجثا وراءه الضباط والجنود وفعلوا مثله انها ارضنا يامحمود، انها ارضنا.

الجندي الأول: انها ارضنا فعلا ياعبد الودود، كنا نحس في ذلك اليوم كما يحس الطفل ساعة ولادته.» ص٤٠ - ٤١

وتمتزج المرارة بالحلم في أفواه الجنود والشعب، كانوا يعرفون بانهم خدعوا وأن خيانة كبرى هي التي حولت الانتصار الى هزيمة. وان العبور الذي حققوه بدماء الشهداء صبغ اكف الخونة الذين أوقفوا الحرب واوقفوا الانتصار وحولوا معه أمل الأمة العربية في استرداد الارض المغتصبة الى هزيمة: «عبد الودود: أرايت كلهم مثلنا كلهم يشعرون بالمرارة لان الحرب توقفت. هل تذكر اين توقفت الحرب؟

الجندي الأول: كيف لا اذكر كيف... كنا نريد ان نسير دون توقف. غير انهم قالوا لنا علينا ان نتوقف. ولم يذق الجنود الآخرون طعم تراب سيناء وفي ذلك اليوم رأيت سيناء تغرق تحت الرمال» ص ٤٥ - ٤٦

بعد أن وعى الجنود والشعب اللعبة، رفض الجميع ان يخطط للعبة ثانية، ولم يستطع أحد من مدراء الفرق والمخرج والمؤلف اقناع احد لمشاهدة المسرحية فقد منع الجميع عرض المسرحية وهدموا المسرح فوق رؤوس المخططين، وقد تمكن الكاتب بقدرته الجيدة على ادارة الحوار وتصعيد الصراع ان ينمي التفاعل الدرامي في المسرحية حتى يصل الى ذروتها في نهاية المسرحية ولكننا نأخذ عليه ان الحوار بين صفحتي ٦٢ - ٧٠ فقد عذوبته وحيويته التي لمسناها في المسرحية وخاصة في الفصل الثاني، حيث تحول الحوار الى جمل محفوظة وكلام تداولته الصحف ووكالات الانباء كما تداوله الشعب العربي في تلك الفترة.

واذا تمكن عبدالامير معله ان يعطي الحقيقة التي اختفت وراء لعبه حرب تشرين في مسرحيته (بطاقة دخول الى الخيمة) فان جليل القيسي الذي تناول الموضوع ذاته في مسرحية (جد عنوانا لهذه التمثيلية) المعروضة عام ١٩٧٣ وفيها، يناقش ثمن الشهادة في حرب تشرين حيث يقدم العقيد احمد محمود للمحاكمة في مصر كما يقدم (ايلي) للمحاكمة في اسرائيل لانهما لم يطيعا الاوامر الأول لأنه لم يتوقف عن القتال والثاني لأنه جبن اثناء القتال ويحكم كلاهما بالاعدام ولكننا نرى من خلال المحاكمة اللعبة المخططة الكامنة وراء مسرحية الحرب كما نرى البطولات العظيمة التي قام بها الشعب، مقدما دمه فداءا للارض والوطن مستسهلاً كل صعب لاسترداد الارض المغتصبة: «صوت احمد محمود: ان فرح اللقاء الاخير لعدونا، اقول الاخير لأننا جميعا كنا على ثقة مطلقه باننا نخوض حرب تحرير

شاملة هذا الفرح كان يفجر جنودي وضباطي بعزيمة، لوفعلا امرتهم بالتوقف عن القتال لوجهوا نيران مدافعهم الى صدري، سيدي ان جنودي كانوا يذيبون غموم الايام الصعبة، كانوا من فرط حبهم وفرحهم يرحمون قلوبهم وقلوب امتهم التي اذابتها النكسة، كان كل شيء ممكنا الّا وقف النار» مسرحيات ص٣١.

وإذا تداخل الحدث وتشعب بين: الراوي والصحفي والمذيع والعسكري ١، ٢ واحمد محمود والكولنيل جوزيف، والصوت، والرجل الفرعوني، والجنود الاربعة، والفلاحة، والمراة والطفل والرجل والرجل المسن وصوت احمد محمود، فقد اراد المؤلف ان يقدم بانوراما متسعة لا عن حرب تشرين فقط ولكن عن الاحداث التي سبقتها والاحداث التي تلتها، وقد وفق جليل القيسي كل التوفيق في بناء مسرحيته، فهي لاتقل جودة عن المسرحيات الجيدة القليلة التي كتبت عن الحرب في المسرح العراقي.

وكان قد نشر القيسي قبل تقديم هذه المسرحية مسرحية اخرى تدور حول حرب حزيران بعنوان (التدريب على تحطيم القناني الفارغة) من مجموعته المسرحية (جيفارا عاد افتحوا الابواب) وان لم تبلغ هذه المسرحية المستوى الذي بلغته مسرحية (جد عنوانا) فانها قد استطاعت ان تحدد بان حرب حزيران عام ١٩٦٧ هي الحد الفاصل بين ماض لم يشهد فيه العرب حربا حقيقية مع اعدائهم ـ لأن حرب حزيران لم تكن اكثر من تهشيم قنان فارغة، تهشمت فيها الطائرات المصرية ـ وبين حرب حقيقية على العرب ان يخوضوها ضد اعدائهم، وهم يعرفون كيف يحاربون كما يعرفون اعداءهم معرفة جيدة.

ولم تخل مسرحية (الحواجز) لمهدي السماوي من جدية وتماسك يبين فيها انطلاق العرب انطلاقا جديا بعد حرب حزيران التي كادت ان تصيبهم بالخذلان لولا الوعي العربي المنطلق نحو مستقبل باسم يتحقق فيه الأمل باسترداد الارض المغتصبة والحرية المفقودة.

× × ×

وقدم عدد من الكتاب مسرحيات دارت حول حرب التحرير في ارجاء الوطن العربي الاخرى وهي مسرحيات ساذجه في البناء والفكر والحوار مثل (الحرب) لعبد الرحمن فهمي التي مثلت ١٩٦٨ ومسرحية (عمان لن تموت) ١٩٦٧ لعبد الوهاب النعيمي و(صرخة الحق) لعباس السيد علي، حيث تتوالى الوفود في الفصل الأول من المسرحية الاخيرة لانتخاب الامام (غالب بن علي) طالبين اليه ان يتخذ القرآن دستورا للبلاد. وليتحمس ـ في الفصل الثاني ـ سكان مدينة تنوف للثوار وتطلب اليهم القوات الانكليزية اخلاء المدينة ولم تتمكن (زدينا) من الرحيل بسبب عاهتها فيحاول الانكليز استخدامها للتجسس على قومها فتأبى ذلك. ويأسر الانكليز في الفصل الثالث ـ (ثنيان) ويطلبون اليه ان يدلهم على مخبأ الثوار فيرفض، ويمنونه بالمال والجاه ولكنه يصر على الرفض فيقتلونه ويمثلون به عندما يهاجمهم الثوار ويسترجعون المدينة ثانية. وبالاضافة الى ضعف بناء المسرحية وهزال حوارها تشيع فيها الاخطاء اللغوية والنحوية وهذا ما نلمسه في مسرحية عمان لن تموت ايضا[34] وقد جاءت مسرحية (صرخة من ظفار) لخضير الساري التي مثلت عام ١٩٧٦ اكثر تماسكا في البناء وتفاعلا في الحوار، ومسرحت رواية (الشياح) لاسماعيل فهد اسماعيل والتي تدور حول الحرب الاهلية في لبنان.

وقدم جليل القيسي مسرحيتين جيدتين عن حروب انسانية هما (جيفارا عاد افتحوا الابواب) عام ١٩٧١ عن الحرب في بوليفيا. ومسرحية (في انتظار عودة الابناء الذين لن يعودوا الى الوطن ثانية) ١٩٧١ عن الحرب الفيتنامية.[32]

× × ×

وقد قدمت على المسارح العراقية مسرحيات اجنبية وعربية تستمد موضوعاتها من الحروب مثل مسرحية (فيت روك) تأليف ميكان تيري وهي تدين الحرب الامريكية ضد فتنام وقد قدمتها اكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٧٢ ومسرحية (ليالي الغضب) لسلاكروا وموضوعها المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي لفرنسا اثناء اللحرب العالمية الثانية. وقد قدمها المسرح القومي عام ١٩٧٢ ايضا ومسرحية (مشرب الشاي في ضوء القمر) لجون باتريك وهي تدين الاحتلال الامريكي لليابان قدمت عام ١٩٧٢ ومسرحية (حدث في حي كوبليس) وتدور حول الاحتلال النازي لتشيكوسلوفاكيا التي قدمت عام ١٩٧١[33] ومسرحية (الرأس) المعدة عن مسرحية (جواكان موربيت) لبابيلو نيرود اومسرحية (كريو لانوس) لشكسبير وقد اوردت هذه المسرحيات على سبيل المثال لا الحصر، فهناك عدد آخر من المسرحيات الاجنبية التي اخذت موضوعها من الحروب وعرضت في العراق.

اما المسرحيات العربية التي عرضها المسرح العراقي ودارت موضوعاتها حول الحرب فهي كثيرة نأخذ منها على سبيل المثال أيضا المسرحيات التالية: (المزيفون) لرؤوف مسعد، (مغامرة رأس المملوك جابر، حفلة سمر من اجل ٥ حزيران) لسعد الله ونوس (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) لممدوح عدوان (رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، الغرباء لايستحقون القهوة، باب الفتوح،) لمحمود دياب (اغنية على الممر) لعلي سالم (النار والزيتون) للفرد فرج (مأساة جميلة) لعبد الرحمن الشرقاوي (الزير سالم) للفرد فرج (الشهداء ينهضون) لسعد الدين وهبة (المسامير) لسعد الدين وهبة ايضا (انتبهوا ايها السادة) لنبيل بدران (ابو الامين الخليع والجارية شموس) لنواف ابو الهيجاء وبعد نجد ان موضوعة الحرب احتلت مكانا بارزا في المسرح العراقي الحديث. وان هذه الموضوعة ستخلق مسرحا جديدا بعد الحرب العراقية الايرانية التي جعلت الانسان العربي يستعيد كرامته المهدورة ويأخذ مكانه اللائق به تحت الشمس.

الهامش:

١ ـ للاستزادة ينظر كتابنا، المسرحية العربية في العراق ص٦ ـ ١٤

٢ ـ ينظر كتابنا المسرحية العربية في العراق ص٢٦ ـ ٤٥

٣ ـ ينظر /م. س ص٦٥ ـ ٩١

٤ ـ عبد المنعم الفلاحي، اسرار الكفاح الوطني في الموصل ص ٢٥٨ ـ ٢٦٣

٥ ـ قال لي عبدالمجيد شوقي اثناء مقابلتي له عام ١٩٦٦ : قمت بتأليف مسرحية فتح عمورية عام ١٩٢٠ واعتمدت على تاريخ ابن الاثير ومعجم البلدان واخبار الدول وآثار الأول وكتب أخرى وقمت برسم ستائر الديكور. وجاء تمثيلها رائعاً متقنا وقد اعدنا تمثيلها اربع مرات.

٦ ـ ينظر /عمر الطالب، المسرحية التاريخية في الموصل، مجلة الجامعة، العدد ١٣، ١٩٧٣

٧ ـ عبدالمنعم الفلاحي. م. س. ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠

٨ ـ للاستزادة من الموضوع ينظر / عبدالمنعم الفلاحي، اسرار الكفاح الوطني في الموصل ودكتور علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، وعمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، وعمر الطالب، المسرحية التاريخية في الموصل، مجلة الجامعة الاعداد: ١٣، ١٥ لعام ١٩٧٣ والخامس لعام ١٩٧٤.

٩ ـ ينظر /عبدالمنعم الجادر، صفحات مطوية من تاريخ الفن العراقي، الحلقة الأولى، مجلة الاذاعة والتلفزيون.

١٠ ـ م. س

١١ ـ م. س، القسم الثاني، مجلة الاذاعة والتلفزيون.

١٢ ـ م. س.

١٣ ـ ينظر الاختلاف وفي الاضطراب في المصادر التالية / احمد فياض المفرجي، الحركة المسرحية في العراق عبدالمنعم الجادر، من تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث، علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، يحى فائق، رحلة خمسين عاما، مجلة الاذاعة والتلفزيون العراقية.

١٤ ـ فتح مصر، ص٢٨ ـ ٢٩، ٧٥، القادسية، ١٠٨ ـ ١٠٩

١٥ ـ في مسرحية فتح مصر وفي المواقف التالية: ارمانوسة وزواجها من الملك قسطنطين، أرمانوسة في الليل وهي تخاطب محبوبها اركاديوس، زيارة اركاديوس لها خلسة عندما عاد من الحرب، عودة اركاديوس الى ساحة المعركة ثانية ومحاولة ارمانوسة منعه من ذلك وهي باكية، ارمانوسة بعد خروج اركاديوس من عندها، اركاديوس بعد ان سمع بأسر حبيبته. المقوقس بعد أسر ابنته ارمانوسة، فتح عمرو بن العاص لمصر وحضور بنيامين القبطي بين يديه. ص ١٢، ١٣، ١٦، ٣٢، ٣٠، ٣٥ـ ٣٧، ٣٩ ـ ٤٠، ٤١ ـ ٤٢، ٤٥ ـ ٤٧، ٤٨ ـ ٥٢، ٥٣ ـ ٥٤، ٥٥، ٥٦ ـ ٥٧، ٧٣

القادسية: ص٨، ١٠، ١٣، ١٤، ١٥، ١٧ ـ ٢٣، ٢٤، ٤٥، ٧٣، ٨٣، ٩٥.

١٦ ـ فتح مصر، ص٢٧ ـ ٣١، ٥٢. القادسية، المشهدان الثامن والتاسع.

١٧ ـ فتح مصر، ص٧، ٨، ١٥، ٢١، ٣٠، ٣١ ـ ٣٣، ٣٩ ـ ٤٠، ٤٨، ٣٦ ـ ٣٧، ٥٢، ٥٣.
القادسية: ١٢ ـ ١٨، ١٨ ـ ٢٠، ٢٢ ـ ٢٤، ٣٧، ٣٨، ٤٣ ـ ٤٦، ٥٢ ـ ٥٣، ٥٥ ـ ٥٦، ٩٥ ـ ٩٦، ٩٨.

١٨ ـ فتح مصر: ٣١ ـ ٣٣، ٥٢ ـ ٥٣، ٣٩، ٤٠، ٣٦، ٣٧.
القادسية: ١٨ ـ ٢٠، ٢٢ ـ ٢٤، ٤٥ ـ ٤٦، ٥٢ ـ ٥٣، ٥٥ ـ ٥٦، ٣٩ ـ ٤١.

١٩ ـ فتح مصر: ١١ ـ ١٢، ١٢ ـ ١٤، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٩، ٤٠، ٤١ ـ ٤٢، ٥١ ـ ٥٢.
القادسية: ١٣، ٤٤ ـ ٤٥، ٤٨، ٥٩ ـ ٦٠، ٦٩، ٨٤ ـ ٨٥، ١٠٤، ١٠٨ ـ ١٠٩.

٢٠ ـ فتح مصر ٣٩ ـ ٤٠

٢١ ـ ينظر عمر الطالب. المسرحية العربية في العراق ص٥٣ ـ ٦٤. وعمر الطالب، المسرحية التاريخية في العراق. مجلة الاقلام وعمر الطالب. المسرحية التاريخية في الموصل، مجلة الجامعة، وعمر الطالب، المسرحية في الموصل. مجلة الجامعة.

٢٢ ـ عبدالمنعم الجادر، من تاريخ النهضة في العراق الحديث، ص٢٠ ـ ٢٢.

٢٣ ـ للاستزادة ينظر /المسرحية العربية في العراق ص٢١٧ ـ ٢٢١.

٢٤ ـ للاستزادة ينظر م. س ص٩٥ ـ ١٠٧

٢٥ ـ الزيتونة ص١١

٢٦ ـ شاعر ومسرحي ولد في فلسطين وقدم الى العراق بعد عام ١٩٤٨ واكتسب الجنسية العراقية وتوفي في العراق.

٢٧ ـ ينظر كتابنا/ المسرح العراقي في مائة عام. والذي سيصدر قريبا

٢٨ ـ ينظر بحثنا/ المسرح التعليمي في العراق، مجلة الثقافة، العدد ٨، ١٩٧٣ للاستزادة.

٢٩ ـ مجلة الآداب، العدد ١٢، ١٩٥٤.

٣٠ ـ للاستزادة ينظر كتابنا/ المسرحية العربية في العراق ص١٦٠ ـ ١٧٤

٣١ ـ للاستزادة تنظر دراستنا/ المسرح التعليمي في العراق، مجلة الثقافة، العدد ٨، ١٩٧٣.

٣٢ ـ ينظر كتابنا/ المسرح العراقي في مائة عام.

٣٣ ـ للاستزادة ينظر/ علي مزاحم عباس. المسرحيات الاجنبية على المسرح العراقي ١٩٦٨ ـ ١٩٧٦.

تظل قرنفلة الضوء تنمو

○ حطاب ابراهيم الفيصلي

● سرني منكَ . . .
إني احتملتكَ
حتى انتهاء الطريقْ . .

سرني . . . .
فرسي جمحتْ
والوصولُ الى ضفةِ النهرِ
عبرَ الاراضي المضيئةِ
والليلْ

● انك مثل الطيور
تلاحقها الريح والكلمات البريئة

● سرني منكَ . . .
إنكَ ترغبُ
في جلسةٍ دائمة . .
وتحسبها اللحظةَ الحاسمة . . .

وتفرشُ روحكَ
عبرَ الرجاءِ الممزق
في خانتي
وعبرَ الرؤى
الحالمة . .

● إذْ أُديركَ كالكأسِ
بينَ المحبينَ
يزهو لكَ النجمُ
والنخلُ . . . .
والبحرُ يفتحُ ابوابَهُ . .
فمن انتَ
ياايها المشتهى . . . ؟
تجليتَ فيَّ
واسبلتَ عينيكَ
كالخاتمة . . .

● توارثتَ هماً منَ الغضنِ
هما من الطيرِ
همِساً . .

● إلى اين . . . . ؟
إني تحيرتُ . . !!
هبني ملاكاً
وهبني حصاناً
وهبني حجرْ . . .
فماذا تريد؟

● إستعدتكَ
مثلِ القصيدةِ ألفاً
وغنيتُ لم تنتفضْ . . .
ولم تطرقْ الريحْ بابي
فايُ جدارٍ الامسهُ . . .
وايُ الأصابع
منهكة لاتضوعُ

● نمرُ على بعضنا
نمرُ علينا
نمرُ . . . . .
ونذكرُ بعضَن الشواهدِ
فوقَ الجبين
واخرى
نؤطرها في العيون . . .
واخرى

التقاءَ الصبياتِ والعاشقين
وتفزعُ . . . . .
إذْ لامستكَ المصابيحُ والماءُ
تستنفرُ العافيه . . .
وتحتملُ النعي والناعيه . . .

● لكل فتىً صولةُ . . .
لكل فتىً وقفةُ . .
لكل عروسٍ أناشيدها والتهاني
وانتَ لكَ المجدُ

● إرتأيتُ . .
باني سأرسمُ عينيكَ
تنمو قرنفلةُ من ضياءْ . . .
وأخبو امامكَ كالنارِ
إذْ تطلع الآن
نجماً يقاتل . .

وينفلقُ الليلُ
نصفين . . . . . ،
فتبدو المسافةُ أقصرُ مما رأيتْ
فأنتَ توضأتَ بالحسمِ
والومضةِ الخاطفه
ونمتَ على . .
رعدةِ العاصفه

ايد والاس

ترجمة : عزة كبة

قضية تثير الشكوك

دفع الاغطية واستوى جالسا على فراشه، ومد قدميه تبحثان، فوق الارض الباردة، عن نعليه، بينما كان الهاتف يواصل رنينه بلا انقطاع اسرع يرفع سماعة الهاتف بعد ان أنار المصباح:

«الدكتور بنسون يتكلم».

كانت رياح تشرين الثاني محملة باصداء الشتاء وهي تندفع حول البيت الابيض الصغير.

اسرع الدكتور يرتدي ملابسه، ثم اتجه الى المنضدة وحدق في ساعته، بينما كانت جوانحه كلها تئن من العمل الذي ينتظره الساعة الثانية صباحا. وشعر بالانزعاج عجبا، لم يختار الاطفال - دائما - اوقات مناسبة ليدخلوا العالم؟!

حمل حقيبتين صغيرتين واحدة تحتوي على الادوية والاخرى تضم الادوات التي يحتاجها في عمليات الولادة والتي يطلق عليها الاهالي، «حقيبة الطفل». توقف الدكتور بنسون لحظة لاشعال لفافة تبغ، ثم وضع علبة السكاير في جيب معطفه.

كانت الريح قاسية مثل سكين جراح امام وجهه عندما فتح الباب واسرع نحو المرأب، متفاديا الريح براحة يده.

لاقى بعض الصعوبة في تشغيل السيارة، لكنها سرعان ما انطلقت بعد ذلك عندما استدار نحو الشارع الذي يقوده الى الخط السريع الخالي تقريبا.

ان السيدة «اوت» التي كان الدكتور بنسون متوهجا لزيارتها لها نصف دزينة من الاطفال تقريبا ولكن يبدو انها لم يحدث لها ابدا ان استقبلت ايّ من اطفالها في جو جيد او اثناء النهار.

وحيث ان الدكتور بنسون يعمل في الريف، وهو لما يزل في مقتبل شبابه لكنه لم يكن يستشعر ذلك الابتهاج الذي كان والده الدكتور بنسون الكبير يتحدث عنه عندما يزور السيد اوت الاب لاستقبال مولود جديد، بالرغم من ان الاخير كان على الدوام متخلفا عن دفع اجوره.

كانت المسافة الى «سورني فارم» المنطقة التي يقصدها الدكتور طويلة، لذا فان رؤية رجل يسير وحيدا على رصيف الشارع كان امرا رحب به الدكتور.

ابطأ من سرعة السيارة، وحاذى الرجل الذي كان يسير بصعوبة مواجها الريح القوية ومتأبطاً حقيبة صغيرة. وعندما اصبح بمحاذاته تماما، اوقف الدكتور بنسون السيارة ودعا الرجل الى الصعود. استجاب الرجل شاكرا.

«- هل انت ذاهب الى مكان بعيد؟» تساءل الدكتور.

«- انني ذاهب المسافة كلها الى ديترويت» قال الرجل الذي كان يميل الى النحافة، وكانت عيناه السوداوين تشعان بسبب الريح الباردة.

- «هل تستطيع ان تعطيني سيجارة؟»

مد الدكتور بنسون يده الى معطفه، يحاول ان يفك ازراره؛ ثم تذكر انه وضع علبة سجائره في الجيب الخارجي للمعطف. اخرج العلبة، وقدمها الى الرجل، الذي راح يبحث في جيوبه عن كبريت وبعد ان اشعل اللفافة. امسك الرجل بالعلبة بضع لحظات، ثم تساءل:

«هل تسمح لي بلفافة اخرى ادخنها فيما بعد؟».

ودون ان ينتظر الجواب، اخرج لفافة اخرى وشعر الدكتور بنسون بيد ذلك الرجل تلامس جيب المعطف وهو يقول:

«ساعيد العلبة الى جيب معطفك».

مد الدكتور بنسون يده بسرعه لا ستلام العلبة، وداخله بعض الانزعاج والغضب عندما وجد ان ذلك الرجل قد سبقه ووضعها في

جيبه بعد بضع دقائق قال الدكتور بنسون:
- **«اذن فانت ذاهب الى ديترويت؟»**
- **«انني ذاهب للعثور على عمل في احدى منشآت النقل.»**
- **«هل انت ميكانيكي؟»**
- **«تستطيع ان تقول ذلك فالحقيقة انني كنت اعمل في قيادة الشاحنات منذ انتهاء الحرب. لكنني فقدت عملي منذ حوالي الشهر.»**
- **«وهل كنت في الجيش خلال الحرب؟»**
- **«نعم. كنت في قسم الاسعاف الفوري، في الخطوط الامامية. لقد بقيت اقود سيارة الاسعاف لمدة اربع سنوات**
- **«حقا!»** هتف الدكتور بنسون واضاف:
«انا نفسي طبيب. اسمي الدكتور بنسون»
ضحك الرجل وقال:
«لقد قلت لنفسي ان رائحة الادوية والمطهرات تنبعث من السيارة». ثم اضاف بجد:

«انا اسمي ايفانز».

مرت عدة دقائق من الصمت، تململ الرجل في مقعده، ثم انحنى ووضع الرزمة التي كان يحملها على ارضية السيارة. وفي هذه الاثناء، استطاع الدكتور بنسون ان يرى بصورة جيدة وجهه الصغير المستدق. ولاحظ الدكتور ايضا وجود ندبة طويلة وعميقة على خد الرجل لا تزال حمراء كأنها حديثة العهد.

سرحت افكار الدكتور بنسون الى السيدة سورلي، وامتدت يده الى جيبه لاخراج ساعته لمعرفة الوقت. راحت اصابعه تعبث في جيبه بضع لحظات قبل ان يدرك ان الساعة لم تكن هناك.

سحب يده في بطأ شديد، وحذر تام، ومدها تحت المقعد حتى لامست القراب الجلدي للمسدس الاوتوماتيكي الذي يحمله معه دائما. سحب المدس متمهلا، ورفعه في الظلام. اوقف السيارة فجأة، وشهر المسدس في وجه جليسه وصاح في غضب:
- **«ضع تلك الساعة في جيب معطفي.»** تراجع الرجل في خوف، ورفع يديه مسرعا وهمس في خوف شديد:
- **«يا إلهي.... لقد ظننت انك...»**

دفع الدكتور بنسون المسدس اكثر في وجه الرجل وقال في برود:
«ضع تلك الساعة في جيب معطفي، قبل ان اضغط على هذا الزناد.»

وضع ايفانز يده في جيبه، ثم، وبيد مرتعشه، حاول ان يضع الساعة في جيب الدكتور. بيده الاخرى دفع الدكتور الساعة في جيبه، ثم فتح باب السيارة ودفع الرجل الى الخارج، وهويقول في غضب:
«خرجت في ظلمة الليل لانقاذ حياة امرأة، ومع ذلك ضيعت وقتا في مساعدتك».

ادار الدكتور محرك السيارة على عجل، وترك للريح ان تصفق باب السيارة محدثة صوتا مرتفعا اعاد المسدس الى جرابه، ووضعه تحت المقعد، وانطلق في سرعة اكبر.

كانت السياقة صعودا الى حقل سورلي اقل صعوبة مما توقع الدكتور، ووجد احد الاولاد وهو يحمل مشعلا لمساعدته في عبور الجسر الخشبي القديم الذي يؤدي الى البيت الصغير.

ان التجارب السابقة والمتعددة للسيدة سورلي ساعدتها كثيرا، حيث ولدت الطفل بدون مصاعب تذكر ولم يستعمل الدكتور بنسون ادواته التي احضرها معه في الحقيبة المستطيلة.

وبعد ان انتهى من عمله، جلس الدكتور بنسون. واشعل لفافة تبغ لتدخينها في هدوء.
- **«ان رجلا حملته معي في السيارة وانا في طريقي الى هنا، حاول ان يسرقني.»** قال محدثا السيد اوت سورلي وهو يشعر ببعض الفخر والاعجاب بنفسه. اضاف:
- **«لقد اخذ ساعتي، ولكن، عندما شهرت مسدسي الصغير في وجهه، قرر ان يعيدها الي.»**

ابتسم السيد اوت سورلي وهو يستمع الى هذه القصة المثيرة، وقال للدكتور الشاب:
«حسنا. انني سعيد لانه أعادها اليك، لانه لو لم يفعل، لما كانت لدينا اية فكرة عن الساعة المحددة التي رأى فيها الطفل النور. كم كانت الساعة حينذاك؟»

أخرج الدكتور بنسون الساعة من جيبه، ونظر اليها وقال:
- **«لقد ولد الطفل قبل حوالي ثلاثين دقيقة، انها الآن تشير الى...»** واتجه الى المصباح فوق المنضدة وهو ينظر الى الساعة.

حدق في الساعة بصورة غريبة. كان الغطاء الزجاجي مفطورا، والجزء العلوي منه مكسور. وحملق في الكتابة المحفورة فيها وقرأ:

«الى الجندي ت. ايفانز، قسم الاسعاف الفوري، الذي انقذ حياتنا بشجاعته وبطولته، ليلة ٣ تشرين ثاني ١٩٤٣، قرب الجبهة الايطالية.

من: نيزبت، جونز وايتغيت.

● هذه القصة مترجمة عن كتاب

[Modern Short Storyies]

ينابيع



حامد الهيتي

كان نائب الضابط (جابر) رائق المزاج وهادئاً تماماً عندما تقدم منه المقاتل (صاحب رسول العواد) بعد أن أدىٰ التحية قائلاً بصوتٍ واثق جري ـ سيدي. . .

نظر هو إلى المقاتل (صاحب) باشفاق ممتزج بعاطفةٍ جياشة : ـ ماذا هنالك ياصاحب؟

ـ لقد أرسلني اليك آمر السرية

ـ آمر السرية؟

ـ أجل

ـ وماذا يريد يأبا زمن؟

ـ لست ادري وحقك ياسيدي.

حطتّ نظراته على الدبابة الجاثمة في مكان قريب منهما ثم التفت مرة أخرىٰ نحو (صاحب) الذي كان صامتاً. . .

قال: **ـ ولكنني تركته قبل لحظات**

قال (صاحب): **ـ على أية حال. . . لقد طلب مني أن أبلغك هذا الأمر، ويريدك أن تسرع في الذهاب إليه.**

إبتسم هو. . .

وضع خوذته العسكرية فوق رأسه ونظر إلى المقاتل بعينين تفيضان بالحب والاحترام. . .

ـ حسن. . . لك ماتريد يا(صاحب)

سأذهب إليه حالاً. . . و(تدللا) أنت وآمر السرية

أطلق الأثنان ضحكات مرحة. . وأطبق كل منهما على كف الآخر، وانطلقا يسيران في المكان باتجاه موضع آمر السرية وفي ذهن كل منهما اسئلة غامضة بقيا طوال ذلك الوقت القصير يبحثان عن جوابٍ شافٍ لحرارتها وصدقها.

● ● ●

كل شيء حوله متوهج. . . وملتهب. . .

الشمس التي بدأت اشعتها الحادة تصبغ كل الوجوه والأشياء بنورها القوي. . . الساطع. . .

النيران الكثيفة التي كانت تنطلق من فوهات مدافع الدبابات التي كانت تتقدم بشكل هائج وعنيف باتجاه المواقع الأيرانية. . .

أشجار النخيل التي كانت تحترق نتيجة القصف الأيراني العشوائي.

هو الآن صامت. . . يحدق الى أمام باستمرار، ودبابته تطلق مع الدبابات الأخرى أزيزها الهادر. . . في حين جاءه صوت الضابط (إحسان) في جهاز اللاسلكي:

ـ صاحب. . . . صاحب. . . .

قال هو: ـ نعم سيدي.

قال الضابط في الجهاز: ـ واصل زحفك إلى أمام ولا تتوقف

ـ حاضر سيدي.

جاءه الصوت الرفيق في الجهاز مرة اخرى ولكنه مصحوب هذه المرة بنبرة آمرة وحادة بعض الشيء:

ـ كن حذرا. . . . فالعدو بدأ يركز قصفه على هذه المواقع.

ـ ذلك ما أفعله الآن ياسيدي

ـ رائع. . . والآن أرنا شجاعتك. . .

وليكن الله في عونك ياأخي

لم يجب. . . بل بقي ينظر إلى ماحوله بعينين كاسرتين فيهما كل الحذر والتوجس. . .

كانت القوات المعادية معززة بالصواريخ والدروع والهاونات. . .

دبابته التي كانت الثانية في عملية الزحف التي قامت بها كتيبته ظلت تتوغل في العمق محدثه عجلاتها الثقيلة في الارض غباراً بقي يتصاعد مصحوباً بالنار والدخان الأسود الكثيف. . .

كل شيء في ذهنه صاخب. . . عنيف، وهو في الدبابة وسط النيران والهشيم يأبى بعناد الّا ان يواصل الزحف باتجاه تحطيم مواقع العدو المحصنة. .

عيناه تبحثان وسط الأشياء التي كانت تتحرك وتمتد أمامه عن شيءٍ ما لايعرف كنهه بالضبط. . . .

«جاءه صوت نائب الضابط (حسن) وهو يقف مع رفاقه المقاتلين على شكل خط مستقيم في ساحة التدريب:

ـ صاحب

إنتبه هو إلى الصوت والتفت نحو مصدره قائلاً: ـ نعم سيدي

قال نائب الضابط: ـ تعال إلى هنا بسرعة. خرج من الخط المستقيم مهرولاً باتجاه المكان الذي كان يقف فيه نائب الضابط (حسن)، وعندما اقترب منه أدى التحية كاملة وقال: ـ نعم سيدي.

قال نائب الضابط: ـ هيا ياصاحب. لقد جاء دورك.

سأل هو بصوت خفيض: ـ ماذا ياسيدي؟

ـ خذ هذه القنبلة وارمها على الهدف هناك.

كان ينظر إلى نائب الضابط بعينين مفتوحتين ومكتظتين بالترقب الحاد الصارم. . .

أشارت يد نائب الضابط نحو الهدف البعيد. . .

قال هو: ـ حاضر سيدي.

قال نائب الضابط: ـ فك الزناد أول الآمر وبسرعة ثم أرمها بقوة بعد أن تعد الى (خمسة) الى أبعد مسافة تستطيعها ذراعك. . . هل هذا واضح؟

قال هو: ـ كل الوضوح ياسيدي.

ـ هيا إذن ولاتتأخر.

أخذ القنبلة من يد نائب الضابط، وحدّق فيها بغرابة. . .

هاجس غريب غير عادي وغامض أيضاً دفعه إلى أن يطيل النظر إلى القنبلة التي كانت تنام بين أصابعه باسترخاءٍ تام. . .

أفاق فجأة. . .

كان الجميع بما فيهم نائب الضابط يرسلون نحوه نظرات ثاقبة ممتلئة بالحيطة والحذر، أما هو فقد بقي يحدّق في الفراغ. . .

أراد أن يتكلم. . . ولكن صوت نائب الضابط منعه من ذلك. . . .

قال الصوت: ـ أسرع. . . أسرع. . .

ودون أن يدري كيف. . . رفع يده عالياً ثم دفعها في الهواء بقوة خارقة. . .

كان الجميع ينظرون إلى القنبلة التي اخترقت الهواء بسرعة خاطفة. . . وكان هو ينظر إلى رفاقه الذين كانوا يقفون صامتين مترقبين حدوث الأنفجار الهائل. . ولكن القنبلة سقطت على الأرض باردة. . ميتة ومن غير أن تحدث أي صوت. علت الوجوه دهشة غريبة في حين التفت هو إلى نائب الضابط (حسن) الذي كان يبدو طبيعياً آنذاك. . .

حدق المقاتلون في (صاحب رسول العوّاد) **أولاً ثم في وجه نائب الضابط الذي قال:**

ـ ماهذا؟

ـ ماذا ياسيدي؟

ـ لم تنفجر القنبلة

قال هو بارتباك: ـ أجل. . . لم تنفجر ياسيدى

ـ لماذا؟

ـ لست أدري

قال نائب الضابط بصوت عالٍ: ـ لا بأس ياصاحب إذهب وهاتها

سأل هو بخوف: ـ القنبلة؟

ـ نعم. . . القنبلة. .

ـ ولكن. . . ولكن. . . ماذا لو. . . ثم. . .

صرخ نائب الضابط بصوت قاس: ـ لاتجادل. . .

قلت لك اذهب وهاتها. . . تحرك بسرعة. إرتجف هو وقال للرجل الذي كان يقف أمامه وجهاً لوجه وفي عينيه كل امارات القسوة والصرامة والثبات: ـ ولكنها قد تنفجر عندما أكون بقربها

ياسيدي.
قال الرجل الصارم: ـ قلت لك اذهب وهات القنبلة وبسرعة... هذا أمر
تلعثم هو: ـ ثم.. اني... أر.... أ.... أنا... أتاه
صوت نائب الضابط عنيفاً وهادراً:
ـ هيا...
لم يجب...
التفت نحو القنبلة... وسار نحوها بخطوات بطيئة متثاقلة...
أصوات ناشزة... غريبة... بعيدة... قريبة... عنيدة...
وحميمة ظلت تنازع ذاته وتتوغل إلى أعماقه حاملة معها كل التناقض والغرابة والتصلب القاسي...
صوت: ـ والآن... ماذا ستفعل؟
ـ أنا؟
ـ أجل... أنت
صوت: ـ ماذا ستفعل؟
ـ أنا؟
صوت: ـ هل ستذهب فعلاً لجلب القنبلة التي أمرك نائب الضابط بالتقاطها والتي لم تنفجر لحد الآن؟
ـ أنا...؟
صوت: ـ نعم أنت... أنت بالضبط.
صوت: ـ إنه خائف...
صوت: ـ ويائس...
صوت: ـ ومخذول...
صوت: ـ بالعكس...
ـ بالعكس؟
نفس الصوت: ـ إنه رجل شجاع يمتلك القدرة والثبات والرغبة الجامحة في التحدي البطولي الرائع...
ـ كيف... كيف...؟
صوت: ـ انظروا إليه..
صوت: ـ إنه يرتعش خوفاً وهلعاً...
ـ لا...
صوت: ـ إنه عنيد وشهم
ـ أنا؟
صوت: ـ بل هو رعديد، في عينيه يسكن تردّد واضح للعيان
صوت: ـ سنرىٰ ماذا سيفعل، هذا الذي نراه الآن أمام أعيننا جداراً طينياً هشاً...
ـ اسكت... اسكت...
صوت: ـ ألم أقل لكم...؟... إنه متردّد يجري في عروقه دم التراجع والفشل والنكوص...
ـ اسكت قلت لك.

صرخت فيه جميع الأصوات مرة واحدة:
ـ إفعل شيئاً اذن... ولا تبقىٰ تسير هكذا كالمخبول
أراد أن يتوقف عن الحركة ليستقر في مكانه، ولكن الصوت الحقيقي فيه صرخ في حواسه بلهجة أليفة... حنونة... ومعاتبة..
ـ هاهو نائب الضابط يأمرك بالتقاط القنبلة الخرساء... وهاهم رفاقك الأحبة... ينظرون اليك بغرابة ودهشة ويترقبون ماسيحدث... الاترىٰ أن (حسن) نائب الضابط يحمل في ملامح وجهه الأسمر كل علامات القسوة والرجولة والعناد....؟ إنه رجل جسور مستعد للبطش والتحدي.... ولكن مع هذا يجب أن تخضع للامر الواقع...
يجب أن تكون طبيعاً...
يجب أن تكون إنساناً وهذا هو الشيء المهم، ذلك لانك وهبت نفسك وحواسك وجسدك ووجودك وكل ماتمتلك في هذه الحياة لهذه الأرض التي يحاول أن يطالها الاعداء واللصوص والقتلة...
ـ واذن...؟
قال الصوت الحقيقي فيه: ـ يجب أن تدع كل الأشياء جانباً وتفكر في خلاص ارضك ونظافتها من كل هؤلاء الأوغاد... وتذكر بأن الاستشهاد في سبيل الحق والكرامة والفضيلة أهون بكثير من الذل والعبودية والهوان...
قال هو بصوت واثق.. جريء:
ـ سأجلب هذه القنبلة... وليكن جسدي بعد ذلك قرباناً متواضعاً لكل ذرة تراب في هذا الوطن الشامخ العزيز
قال الصوت الحقيقي فيه: ـ عظيم جداً ياهذا، الآن فقط أصبحت بطلاً حقيقياً.
رفع بصره إلى أعلىٰ...
إتسعت حد قتاه، ولم يدر ما الذي سيفعله غير انه وجد نفسه تندفع بقوة هائلة نحو القنبلة التي كانت منطرحة غير بعيد عنه على الأرض الترابية الرخوة...»
فتح البوابة...
دفع جسده إلى أعلىٰ...
رأىٰ الضابط (إحسان) قربه منتصباً بوقار وشمم... حدق في وجهه...
وجد أن العينين فيه تفيضان بالفخر والزهو، أما شفتاه فقد كانتا تحملان ابتسامة حلوة... رقيقة...
قال الضابط: ـ لقد أبليت بلاء عظيماً ياصاحب قال خجلاً: ـ الفضل كله يعود لقيادتك الحكيمة ياسيدي.
فرحُ عظيم... غامر توغل في جسده مصحوباً برعشة مباغتة عندما رأىٰ أن رفاقة المقاتلين يشمخون في دباباتهم يزغردون ملوحين بأيديهم عالياً في الهواء... في حين كانت عيناه تستقران أخيراً على الآليات والدبابات الأيرانية التي تحولت أمامه الى هشيم يتصاعد

منه الدخان بغزارة لم يألفها من قبل.

● ● ●

قبل أن يحني نائب الضابط (جابر) جسده إلى أسفل ليدخل موضع آمر السرية قال لنفسه:

ـ ترىٰ... ماالذي يبغيه مني هذا الرجل الذي أكن له وداً يفوق الوصف؟...

أي شيء يريده مني هذا الكائن الذي ترعرع حبه في قلبي وتحول فيه إلى شجرة باسقة للعشق الأنساني الفريد..؟

وعندما وضع قدمه اليسرىٰ على درجة سلّم الموضع الأولىٰ كان قلبه يخفق خفقاناً سريعاً ويضطرب على غير عادته...

هو الآن في الداخل تماماً وأمام آمر السرية... الرجل الطيب.. النحيف ذي العينين العسليتين اللتين تطلقان دائماً بريقاً طالما أحب شعاعه الهادىء... الشفيف.

رفع يده اليمنىٰ إلى مستوىٰ رأسه وقال بهدوء محيياً آمر السرية:

ـ نعم سيدي.

قال الرجل النحيف ذو العينين العسليتين:

ـ اسمع يا (أبا جواد)

قال هو بخجل واضح: ـ نعم سيدي

ـ هناك أمر أود أن اطلعك عليه..

ـ كلي آذان صاغية سيدي.

ـ لقد استطعت أن ترسم لي ولبقية أفراد كتيبتنا وفي عدة مواقف بطولية عظيمة صوراً فذة للبسالة والأيثار الأنساني النبيل.

لم يجب أو يرفع عينيه عن الأرض...

بل بقي يستمع وبأذنين مفتوحتين... صاغيتين إلى كل كلمة كان يتفوه بها آمر السرية...

كانت تلك الكلمات تصل إلى روحه لتتوغل فيها على شكل ومضات تمتلك دفقها وصدقها وعذوبتها:

ـ هناك دبابة قد فقدت منا في الليلة الماضية.

ـ أعرف ذلك ياسيدي... إنها دبابة العريف (محسن).

ـ لذا اوعز اليك بمهمة البحث عنها، واذا كانت هناك بعض العراقيل والصعوبات في عملية إخراجها بعد عثورك عليها...

إتصل بنا لاسلكياً كي نرسل لك بعض الأليات لتتمكن من إخراجها بسهولة من هناك.

ـ سأفعل ماتريد ياسيدي

ـ عظيم...

ـ ومتى تريدني أن أبدأ بتنفيذ هذه المهمة ياسيدي؟

ـ الآن... وفي هذه اللحظة بالذات.. ماذا قلت؟

ـ وماذا تريد مني أن أقول ياسيدي..؟.. أنا هنا وبكل ما امتلك من دماء واحاسيس ومشاعر جسر متواضع صغير احب ان يوصلكم ومع كل الرفاق المقاتلين باتجاه تحقيق كل علامات النصر على اعدائنا الجهلة.

ـ رائع... والآن هل تريد منا شيئاً ما؟

ـ نعم سيدي.

ضحك آمر السرية بصوت رقيق: ـ وما هو ياترىٰ؟

ـ سلامتكم سيدي.

مدّ آمر السرية نحو نائب الضابط يداً حميمة...

التقت اليدان...

تطابقت كفاهما بحب انساني عارم، في حين كان كل منهما يرسل نحو الأخر نظرات مفعمة بالود... والفخر... والكبرياء.

● ● ● ●

أفاق المقاتل (سلمان نعمة) فجأة...

أشعة الشمس فوقه صفراء... باهتة.. تثير في كوامنه أحاسيس غريبة... مجهولة... ولكنها قريبة إلى نفسه كل القرب....

تحسّس رشاشته بحذر...

وجد أنها لم تزل في قبضة يده اليمنىٰ...

هو الآن صامت... نحيل... أسمر الوجه، يرسل نحو الأفق بصره الحاد... الثاقب.

لم يدر كم مضىٰ عليه وهو على حالته تلك...

الحفرة الترابية بدأت تضيق على نفسه الخناق.

رطوبة أديمها الطري أخذت رائحتها تتصاعد الى أنفه وتبعث في جسده الضامر قشعريرة مباغتة.

نهض بتثاقل.. ونفض التراب عن ملابسه الخاكية الداكنة...

تلفت في كل الجهات محاولاً بذلك أن يجد شيئاً يتعرف اليه بسهولة...

كل ماحوله كان غامضاً... رتيباً... ميتاً لاحياة فيه...

عاد إلى مكانه مرة أخرىٰ وتمدّد داخل الحفرة..

أرخىٰ جسده كلياً...

أغمض عينيه وفجأة وقال في نفسه:

«ـ ترىٰ أين أنا... وأين بقية الرفاق..»؟

تحسّس من جديد رشاشته...

وجد أن البرودة فيها شديدة...

وضعها بين فخذيه واحاطها بين يديه بشوق حميم.

يحاول أن يقول شيئاً ولكنه ييأس من جديد فيسند جبهته على فوهة الرشاشة الباردة..

يفتح عينيه...

أراد أن يخلد ثانية إلى النوم، ولكن هاجساً ما دعاه إلى أن يبعد عن تفكيره هذا القرار المفاجيء المخيف. . .
مدّيده فجأة إلى جدار الحفرة الرطب. . .
وجد أن البرودة فيه تزداد قساوتها وحدتها شيئاً فشيئاً. . .
اقتلع باصابعه شيئاً من التراب. . .
قرب يده نحووجهه اكثر. . . ونظر إلى التراب البنّي المكتسي بليونة اندهش لها أول الأمر. . .
تذكر بأنه قد رأى مثل ذلك اللون الطيني. . . .
«ـ ولكن. . . . أين. . . أين بالضبط. . . . . ؟»
أراد أن يعرف جواباً حقيقياً لسؤاله المحرج ذاك. . .
«دشداشته المخططة بلون أخضر فوق جسده عريضة بعض الشيء وهو يعمل بحماس لايفتر أبداً. . .
نظر من جديد إلى العم (جهاد إبراهيم) الذي كان يمسك بالفأس بيده اليمنى في حين كانت تقبع في اليد الاخرى طابوقة صفراء. . .
سقطت الفأس على الطابوقة بحّدة بسهولة فانفلقت إلى نصفين متساويين في اللون والحجم والشكل. . .
صاح العم (جهاد ابراهيم) بصوتٍ جهوري:
ـ هيا ياولد. .
قال هو وجفنة البناء تعتلي رأسه:
ـ الآن أيها العم.
كان السلّم الخشبي تمتد درجاته أمام عينيه إلى مالا نهاية
أمسك الجفنة بيد وباليد الأخرى حافة السلّم الخشبي، وبقوة طفولية دفع جسده الصغير إلى أعلى. . .
صرخ العم (جهاد) وبصوت أقوى هذه المرة وأعنف: ـ أين أنت ياسلمان؟
ـ هنا ياعم.
ـ اسرع ياولد قبل أن يجف هذا الطين اللعين.
وعندما اكمل البناء كلمته الأخيرة، كان هو قد وصل إلى الدرجة الأخيرة من السلّم.
وضع (طأسة) البناء بيدين صغيرتين مرتعشتين على حافة الجدار وحدق في وجه العم (جهاد) الذي ابتسم له واخذ الجفنة بسرعة قائلاً له بصوتٍ فيه حنان كبير:
ـ والآن استرح ياولدي، فقد حانت فرصة تناول الخبز الحار مع البطيخ الأحمر اللذيذ. . .»

أدرك للحظات أن شيئاً ما في جسده يسيل بلزوجة، مدّيده إلى بطنه ثم رفعها ببطء إلى مستوى عينيه:
ـ ذلك هو دمي.
يحسّ لأول وهله بحرارة السائل الدموي القاني. . .
يتمتم بكلمات مبهمة. . .
يحاول أن يصدق ماتراه عيناه، ولكنه يقتنع تماماً بأنه قد أصيب. . .
ـ ولكن كيف. . . ومتى. . . .؟ لست أدري.

● كان يسير مع رفاقه المقاتلين الذين كانوا يشكلون بعددهم القليل مجموعة بشرية متراصة اخذت على عاتقها مهمة تنفيذ أوامر آمر القاعدة. . .
إنهم يسيرون بكبرياء عتيد تحت سماء مفتوحة لشمس ساطعة ذات نور وهاج. . . متجهين باكملهم نحو المكان الذي سيزرعون فيه الكمائن لجنود الأعداء الفرس. . .
يلتفت هو نحو صديقه (جواد)، فيجد أنه لايزال يحمل على شفتيه تلك الأبتسامة العذبة:
ـ ها. . .
ـ ماذا ياسلمان؟
ـ أراك تحدق ملياً في هذا الفضاء البهيج. . .
يبتسم (جواد) اكثر ويقول بنبرة فرحة:
ـ ذلك هو جزء من ايماني الكامل بضرورة تحقيق النجاح لهذه المهمة الفذة.
يضحك هو ويقول: ـ شيء رائع وعظيم ياصديقي. . . شيء رائع ان يكون ايمانك بالقضية متوهجاً وصادقاً إلى هذا الحد.
لم يجب (جواد). . . بل بقي يبتسم متقدماً مع بقية الرفاق باتجاه الموقع المحدد لتنفيذ المهمة.
يصل الجميع إلى مجموعة كثيفة من أشجار التوت. . . صوت آمر المجموعة يجيء خفيفاً ومحملاً بالتوجس والحذر: ـ اختبئوا وراء جذوع هذه الأشجار ايها الرفاق. . . .
يخفي الجميع أجسادهم ويختفون وراء الأشجار الكثيفة. . .
يفكر هو بشكل مغاير ولكنه حقيقي وصادق: «هل سيحالفنا الحظ هذه المرة كما في المهمات السابقة. . .
وهل ستكون النتائج سليمة. . . وهل سنرجع الى مواقعنا دون ان نعطي خسائر بشرية. . .؟
العيون مفتوحة ابداً باتجاه مواقع الأعداء. . . . الأصابع على الزناد. . .
المحاجر في العيون تدور دورات سريعة. . . مليئة بالريبة. . .
القلوب تنبض بصدق وثبات وجرأة. . . .
إنهم في مواضعهم خلف جذوع الأشجار يرصدون تحركات العدو. . .
ينزل هو بصره إلى أسفل حيث الأرض. . . . .
«يركض نحوه إبنه (سيف) وبيده ورقة ملونة. . .
يفتح هو ذراعيه ويضمّه إلى صدره بلهفة جامحة. . .
ـ بابا
ينطق فمه قرب إذن ولده بحنان:
ـ ماذا يا (سيف)؟

ـ انظر إلى هذه الصورة التي اكملت، رسمها قبل لحظات
يأخذ الورقة من يد الطفل (سيف) ويحدّق فيها بدهشة واعجاب. . .
فضاء أزرق تحيطه ألوان عديدة صارخة. . .
البرتقالي في الجهة اليمنىٰ من الفضاء حاد. . .
الأحمر في الوسط متوهّج ينثّ على الأرض شعاعاً قانياً. . .
الأصفر في يسار الصورة موزع بحيوية. . طائرة ايرانية تهوي إلى الأرض محترقة. . . جندي عراقي يطلق من فوهة مدفعه باتجاه الطائرة الايرانية نيراناً كثيفة. . . الطائرة في يمين أسفل الصورة محطمة. . . سوداء. . . ينبعث من حديدها الفاحم دخان بنفسجي الشكل. . . جندي عراقي آخر في الجانب الآخر من أسفل الصورة يرفع اصابعه إلى أعلىٰ ويشكل بها علامة النصر. . .
يحتضن إبنه من جديد. . .
ـ صورة رائعة يا(سيف)
ـ سأرسم بعد قليل صورة أخرىٰ أحسن منها
ـ هيا إذن. . . وسأعطيك هدية جميلة إن كانت أحسن وأجمل منها كما تقول. يغادره (سيف) بسرعة ويتجه نحو غرفته الصغيرة، في حين يبقىٰ هو يرسل نحو الباب التي غيبته عينين فيهما كل علامات المسّرة والفخار. . . . »
تتبجس من بعيد أصوات عدوّه. . .
تصمت المجموعة وتبقىٰ ترسل نحو الأجساد الأيرانية نظرات متفحصّة. . .
تخرج من وراء تلّة صغيرة مجموعة أخرىٰ من الجنود الأيرانيين. . .
يحاول هو أن يحصيهم ولكن آمر المجموعة يقطع عليه تفكيره. . .
يلتفت نحو صديقه (جواد). . .

يراه مبتسماً كعادته والرشاشة بين يديه تبدو كأنها رمح حديدي شامخ الرأس يصيح آمر المجموعة بصوت أجش:
ـ أطلق. . . أطلق بسرعة.
تتشابك الأصوات والنيران وتصبح غابة كثيفة ذات ألوان مختلفة. . . حارة. . .
يسمع هو بعض الأصوات القريبة. . .
ينهض. . .
يستقيم جسده. . . ويبدأ الركض إلى أمام بسرعة كبيرة. . .
يرسل نحو الأجساد والأسلحة العدوّة نيراناً حامية في حين يبقىٰ صوته يطلق وسط الغابة الملونة المشتعلة أصواتاً لم يستطع أن يعرف معناها أو كنهها آنذاك. . .
فجأة. . .
تدوي في رأسه أشياء غريبة. . . مبهمة. شيء ما يستقر في بطنه. . .
يحاول أن يتقدم ولكن القدمين فيه تتقلصان وتجبرانه على أن يتوقف في مكانه. . . يتدحرج أخيراً إلى أسفل ويستقر جسده في حفرة ترابية صغيرة. . .
يغرق في كتلة من السائل الأحمر الممتزج بالتراب. . .
يحتضن رشاشته بقوة. . .
يشعر أن إغماضة ثقيلة تبدأ بالتوغل إلى عينيه. . . فيطلق أنةً قاسية ويعض على شفتيه بألم مر.
فتح عينيه، وتحسس تراب الحفرة الأرضية الصغيرة، ولم يتعجب أو يندهش حين رأىٰ رفاقه المقاتلين يحيطون بالحفرة ويمدّون نحوه أيديهم السمراء صامتين وعلى وجوههم ابتسامات مزهوة. . . رائقة.

● ● ● ●

عجلات الدبابة تنهب الأرض بسرعة كبيرة. . .
الغبار يتطاير من بين عجلاتها ويملأ الفضاء بلونٍ كالح. . .
قال هو لنفسه: «ـ يجب أن أعثر على الدبابة وإلا. . . فسوف يكون غضب آمر السرية لي بالمرصاد. . . عندئذٍ أفقد الكثير من حبه المقدس لي.»
نظر من خلال زجاج مقدمة الدبابة إلى الأرض. . . كانت أمامه منبسطة. . . ترابية. . . والسماء ذات اللون الأزرق الصافي تلامس مرتفعاتها البنّية الداكنة. . .
فكر هو: «ـ ربما لن أجدها. . . .
حسٌن. . . لنفرض جدلاً أنني وجدتها أخيراً. . ترى. . كيف سأخرجها من المكان الذي سأجدها فيه. . .؟
أوه. . . ليتني جلبت معي بعض الرفاق ليساعدوني في هذا الأمر الشاق.» أرنب صغير ذو لون أبيض مرق اماة امام عينيه ثم توقف وسط الطريق بعيداً عن الدبابة. . .
ضغط هو على الفرامل. . .
توقفت العجلات الفولاذية الضخمة. .
كان الأرنب ينظر اليه بعينين سوداوين. . .
لحظات قصار مرت وهو ينظر إلى الأرنب الذي قرّر أن يغادر مكانه وينطلق راكضاً فجأة باتجاه التلال البعيدة. . .
ضحك هو. ثم حركّ دبابته وواصل مسيرته من جديد. . .
تنهّد. . .
هو الآن صامت، وعيناه ترسلان نحو الفضاء الصافي الرقراق نظرات عجلىٰ. . .

«جلس هو. . .

نهضت هي. . .

- لقد حان وقت ذهابي. . .

قال: - أقعدي ارجوك. . . اقعدي.

رفضت بشدة. . .

كانت منتصبة بوقار امامه وهو لاينى ينظر إلى وجهها الابيض ذي العينين الزرقاوين. . .

ثانية. . . ينحدر التوهج فيه، فيحدق خجلاً في حذائه الأسود الجديد وخاتم الخطوبة في يده اليمنى ويقول:

- ما العمل. . .؟. . . . انها فرصتي الوحيدة وللتحدث إليك يا(زاهدة)

- أف. . .

نطقت بها بعصبية، وجلست بجانبه مسترخية قالت بصوت متقطع: - ولكن أخي هو الآخر لا . . . .

قاطعها بحدة: - أعرف هذه القسوة التي تمتلك بيتك وأخاك بالذات

ظلت هي مرتبكة. . .

أخذ يدها. . .

وضعها بين كفيه. . . فأحس بخشونة خاتمها الأبيض. . .

ضغط الكف بقوة وقال موضحاً:

- آه لو كان لدي المبلغ الكافي. . .

لكانت المسألة قد انتهت منذ زمن بعيد. . . ولكان بيتنا الواحد. الجميل هو البحر الذي تسبح فيه كل رغباتنا الحلوة. . .

تنظر هي اليه بعينين مغمضتين بعض الشيء. . . أما هو فقد بقي ينظر إلى الأرض صامتاً. . أطلق من أعماقه زفرة قاسية. . وكانت هي قد بدأت تحس بيدها تعرق بين كفيه. . . تأوهت. . .

قال: - ماذا؟

لم تجب. . .

كرر سؤاله مرة أخرى بصوت خافت:

- ماذا يا (زاهدة)؟

- لاشيء. . . إنني اتنهد فقط، وهذا كل ما في الأمر

- ولكن لماذا؟

- لست أدري. . . لقد تنهدت والسلام.

ابتسمت. . .

حدقت في وجهه ورفعت يده إلى فمها. . .

- زاهدة.

قالت: - آه لو تترك عادة اللامبالاة هذه. محلق في عينيها بحب جنوني. . .

رأى ان زرقتها بدات تضيء. . .

نظرت هي إلى الشمس التي بدات تتلاشى في الفضاء الشاحب. . .

قَبلت يده بحرارة. . .

كان هو خجولاً. . .

قالت: - أراك صامتاً

- إنني افكر.

- بأي شيء؟

- بك أنت

- بك أنت.

- بي أنا؟

- ألاتصدقين؟

- ولم لا أصدق؟

فكر هو بشكل آخر: «- ليتها تفهمني الآن.» رفع يده اليمنى إلى وجهه وفرك عينيه كان يحاول بجهد أن يبعد عن نفسه الرغبة في أن يبقى صامتاً وساكناً لفترة طويلة. . . واستطاع أخيراً أن يستسلم لعذوبة صوتها الذي قال:

- سيكون المستقبل جميلاً بالنسبة لنا. . . وستتحقق في الأيام القريبة القادمة كل احلامنا المستحيلة.

- لا استطيع أن أراك غداً

- إلى هذا الحد؟

كانت قد امسكت بحقيبتها، وكان هو يتملكه شعور مباغت بأنه سيكون مهجوراً بعد قليل.

قال: - حسن.

قام من مكانه وفكر: «- لايمكنني مقاومة رغباتها أبداً.»

ظلت هي واقفة بالقرب منه. . .

أخرج علبته واشعل منها سيجارة. . . سحب نفساً عميقاً. .

سحبت يده. . . واستدارا نحو الشارع العريض. كانا يمشيان سوية وفي رأس كل منهما صورة جميلة لحفل الخطوبة الذي حدث في يوم ما. . .»

المكان هادىء تماماً. . . والسماء التي تحتوي كل شيء في المنطقة زرقاء. . . صافية يتوسطها قمر مشرق ساطع الضوء. . .

الجبهة ساكنة الامن بعض اطلاقات نارية بقيت تنبجس هنا وهناك في أوقات متفاوته. . .

إنه الهدوء الشامل. . . المريب الذي يسبق أحداثاً ما ربما ستقع عما قريب. المقاتلون العراقيون كلهم يتوزعون في المواضع وفي الدبابات ويتحدثون فيما بينهم بحب. . .

هو الليل الساكن. . . الذي أطبق على المكان وأحال كل شيء فيه إلى ظلالات داكنة بقيت تتحرك باتجاهات مختلفة. . .

● ● ●

قال نائب الضابط (جابر) لسائق الدبابة التي كانت غارقة في

مستنقع مائي كبير: ـ واذن.

قال السائق: ـ لقد تعطل كل شيء في الدبابة ولذا فقدت الاتصال بمكان الكتيبة قال نائب الضابط: ـ والآن... هل أنت بحاجة إلى شيء ما؟

ـ كلا ياسيدي.

ـ لنسحب هذه الدبابة من مكانها إذن هل انت مستعد لذلك؟

ـ كل الاستعداد ياسيدي.

وضع نائب الضابط السلسلة الحديدية في مقدمة الدبابة الغارقة... وعندما صعد إلى دبابته قال بصوتٍ مرتفع: ـ كن متهيئاً.

صاح السائق: ـ كل شيء على مايرام سيدي.

ضغط هو بقدمه على العتلات الحديدية فاندفعت الدبابة إلى أمام بقوة خارقة ساحبة خلفها الدبابة الأخرى التي خرجت من الماء بسهولة تامة. وعندما شعر بأنه قد أنجز مهمته بشكل كامل بقي ينظر إلى السائق الذي فك السلسلة الحديدية عن الدبابة وقال:

ـ شكراً لك ياسيدي.

لم يجب هو... بل انطلق عائداً بدبابته إلى موقع الكتيبة عبر أرض ترابية عريضة تتوزع فيها بعض الهضاب والتلال الصغيرة.

● ● ● ●

ـ وقت جميل ورائق.

هذا ما قاله المقاتل (سعد حميد) لنفسه عندما فتح المذياع الاخضر الصغير...

قال المذيع: ـ تستمعون الآن أيها السيدات والسادة إلى عزف منفرد على (الكمان) للفنان (غانم حداد).

ابتسم (سعد حميد) وقال لـ (كاظم جواد حساني) الذي كان منطرحاً على فراشه يقرأ في مجلة قديمة:

ـ إستمع إلى هذا اللحن ياكاظم.

ـ لست مع الموسيقى دائماً.

ـ لماذا؟

ـ وجهة نظر خاصة.

نظر (سعد) إلى الأشياء الصغيرة المتناثرة داخل الموضع.. كانت كالعادة موزعة بغير انتظام...

أربعة بطانيات...

طباخ غازي صغير...

جهاز تسجيل عاطل... وبطارية شحن سوداء مربوط فيها سلك ينتهي بمصباح كهربائي صغير.

قال «كاظم» ـ يبدو إنك تحب آلة (الكمان) كثيراً ـ كثيراً جداً... بل إنني اعزف عليها في بعض الأوقات.

ضحك «كاظم»...

قال هو: ـ ما المضحك في الأمر؟

ـ أنا متأكد بأن عزفك يشبه قصف الفرس المدفعي

ـ تقصد اني أعزف بشكل عشوائي

ـ ربما.

ـ لا وحقك

ـ كيف؟

ـ إن أخي (رشيد) عازف جيد... وقد تعلّمت منه الشيء الكثير عن هذه الآلة

ـ يبدو انك نسيت شيئاً مهماً.

تساءل هو: ـ وما هو ياترى؟

قال (كاظم) وهو يعود إلى مطالعته لمحتويات المجلة:

ـ العزف المنفرد الذي ينطلق الآن من المذياع

ـ إي والله... على أية حال.. أنا أشكرك لأنك نبهتني إلى هذا الأمر.

ـ لا شكر على واجب

ضحك الأثنان بمرح...

لحظات قصيرة مرت وهو يضع المذياع الأخضر بالقرب من أذنه صامتاً لايفكر في شيء إلا بامتداد فترة العزف على الآلة الموسيقية التي يكن لها حباً كبيراً...

العينان فيه ترسلان من خلال باب الموضع باتجاه الأفق نظرات خاطفة...

«كان الليل يتنامى...

وكان هو كعادته كل مساء ينظر إلى أخيه (رشيد) مزهواً بنفسه وبآلته الموسيقية العتيقة التي بقيت أوتارها تتمطى بين أصابعه باسترخاء تام...

هو (رشيد حميد) العازف الأعمى الذي يعرفه أهل الحارة كلهم... والآلة الحزينة بين يديه تطلق وسط الليل الهادىء لحناً طالما أحب (سعد) سماعه مرات...

ومرات...

إنبجس فجأة وسط ذلك الصمت الموجع صوت الطفلة (إسراء)...

توقف (رشيد) عن العزف...

وضع آلته الموسيقية بهدوء تام على التخت الخشبي وتقدم إلى أمام نحو مصدر الصوت...

قال (رشيد): ـ إسراء.

قالت (إسراء) وصوتها لايزال ينشج بحنجرة باكية: ـ بابا

تقدم العازف اكثر إلى أمام متلمسا بأصابعه كل ما كان يحيطه في باحة البيت الواسعة...

قال (إسراء) مرة اخرى ودفعة صغيرة تنحدر من عينيها العسليتين:

ـ خذني إليك يا بابا

لم يقل هو شيئاً... بل أحنى جسده إلى أسفل متحسساً بيديه أرضية المكان...

قال: ـ إسرار

لحظات قليلة قضاها وهو يتقدم نحو ابنته التي إبتسمت هذه المرة واطلقت على حين غرة ضحكة طفولية حلوة . . .

حمل (رشيد) العازف إبنته بين يدين حنونتين وحينما هدأت الطفلة قالت بصوتٍ عذب الجرس :

- بابا

- ماذا يابنتي؟

- أريدك أن تعزف لي لحناً جميلاً غير هذا الذي كنت تعزفه قبل لحظات .

- وماذا غير ذلك ياإسراء؟

- لاشيء أبداً يا أبي سوى أن تلبي لي هذه الرغبة .

قال هو والعينان المنطفئتان في وجهه تدوران في اللاشيء وفي الفراغ الأسود المدلهم :

- ذلك أمر سهل ياحبيبتي .

- هيا إذن ودعني اسمع لحنك الجديد

- بكل طيبة خاطر يابنتي .

وضع الطفلة بجانبه على التخت الخشبي واتجه بحذر تام نحو آلته ، وعندما وضع حكه على حافتها السوداء متلمساً أوتارها برقة ، كانت عينا الطفلة تحدقان هذه المرة في وجه أبيها بحنان غريب . . .

قال رشيد : - إسراء

قالت الطفلة : - هيا ياأبي . . .

ضحك هو . . . وبدأ العزف . . .

كان الليل العادىء ينشر رداءه اللازوردي

على المكان الذي كان يحوي آنذاك الطفلة (إسراء) والأب (رشيد) و(سعد حميد) الذي كان لحظتها يرقب مايحدث دون أن ينبس بحرف في حين بقيت أصابع العازف الأعمى تحكي على إوتار وتحت القمر الساطع لحناً مشوباً بالفرح والحبور . . . »

التفت (سعد حميد) نحو (كاظم جواد حساني) . . .

رآه يغط في فراشه في نوم عميق . . . بينما كانت يده تمسك بالمجلة التي بانت في صفحتها المفتوحة الملونة امرأة جميلة ذات عينين سوداوين وشعر طويل منسرح على كتفيها تقف على شاطيء البحر ، والهواء يداعب فستانها البنفسجي ويبعث فيه حركات متماوجة .

● ● ● ●

- التراب في هذه المنطقة هش وخشن الملمس في نفس الوقت . . . لماذا؟

قالها نائب الضابط (جابر) وهو يخاطب رفيقه المقاتل (صاحب رسول العواد) الذي نظر بدوره إلى (جابر) وقال : - (العلم عند الله) واطلق بعد ذلك ضحكة خافتة . . .

قال نائب الضابط: - هكذا أنت دائما ياصاحب .

سأل صاحب : - كيف؟

- في اكثر الأحيان تتهرب من الأجابة عن الاسئلة ثم تلجأ بالتالي إلى الضحك الذي لن يجذب نفعاً في حالة كهذه .

- ما العمل ياسيدي . . . ؟ إنها فرصتي الوحيدة للتنفيس عما في نفسي من إرهاق .

قال آمر السرية : - احفضوا رؤوسكم أيها الرفاق وانظروا إلى أمام باستقامة .

نظر (سلمان نعمة) إلى آمر السرية وقال بصوت خفيض :

- متى تبدأ تحركات العدو ياسيدي؟

- بعد لحظات . . . المهم إننا وصلنا إلى هذا المكان في وقت ملائم جداً . . وبذلك يسهل علينا ملاحظة ورصد حركة هذه الدورية التي ظلت تدوخنا منذ ثلاثة أيام . .

حدق آمر السرية في الرفاق المقبعين في أماكنهم وراء ساتر ترابي عريض وعلى وجهه انفرشت أسارير فخر ومحبة لكل تلك الوجوه السمراء التي اجتمعت في هذا المكان البعيد لتنفيذ مهمة فدائية جريئة . . .

قرب (سعد حميد) وجهه من (كاظم جواد حساني) وهمس في أذنه بنبرة هادئه : - يبدو عليك القلق .

قال (كاظم) باستغراب : - أنا؟

- أجل

- ولكن لماذا بحق السماء؟

- لا أدري . . . المهم أنا أعرف نفسي جيداً .

قال (كاظم) : - وما الذي تعرفه في نفسك ياترى؟

قال (سعد) : - إنني خبير باكتشاف كل الأسرار والأحاسيس التي تخفيها الوجوه القريبة مني . . . وبخاصة وجهك أنت ياصديقي .

- وهل استطعت أن تكتشف من خلال وجهي بعضاً من تلك الأسرار؟

- نعم .

- كيف؟

- على أية حال . . . أنت قلق

- لا والله .

- وخائف أيضاً .

إرتبك (كاظم) أول الأمر ثم قال بصوت مرتعش :

- يجوز . . . أو لنقل . . . ربما . . . ولكنك تبالغ في استنتاجاتك يا (سعد) .

- سأقول لك شيئاً

- قل وخلصنا أرجوك

- مكانك الحقيقي هو في الدبابة . . أليس كذلك؟

- أجل

- أرأيت؟

قال (كاظم) : - لم أفهم

قال (سعد) وهو يبتسم ملء شدقيه :

- في الدبابة تصبح كل الأشياء الصعبة والمستحيلة في نفسك وأمام بصرك سهلة وطبيعية . . .

أما خارج الدبابة . .

قاطعه (كاظم) قلائلاً: - ذلك لأنني أعتبر الدبابة حصني الصلب الرائع وموطني العظيم الذي يقودني في كل الأوقات باتجاه تحقيق نجاحات باهرة.

- أعرف عنك ذلك يا (أباجواد) ولكن . . .

أراد أن يكمل ولكن (كاظم) قال بلهجة حادة:

- ولكن في موقف كهذا . . . وحيث أشارك في مثل هذه العملية الجريئة لأول مرة فأنني أشعر بانني اخوض تجربة جديدة . . . تجربة خاصة لم اعهدها في نفسي من قبل . . . لذا وللحقيقة أقول: أنت الوحيد الذي استطاع أن يستقريء في نفسي كل ملامح القلق هذه

قال (سعد) وهو يربت على كتف (كاظم) بحب كبير:

- لاعليك ياكاظم ولسوف ترى أن كل شيء سيكون طبيعياً . . . المهم اننا هنا . . . والأهم من ذلك كله أننا سنحاول أن ننفذ تعليمات آمر السرية بكل تفاصيلها الدقيقة، وسيكون النصر حليفنا الأبدي المؤزر.

الجميع هنا عين واحدة . . . ثاقبة . . . حادة البصر، تطلق حذرها وتوجسها عبر الأرض الفسيحة المنبسطة بإتجاه مصدر حركة دورية العدو الأيراني التي من الممكن أن تبداء في لحظة ماقريبة ومفاجئة.

رمق كل من الضابط (إحسان) و(سلمان نعمة) مساحة الأرض التي كانت تقع أمام نظراتها بحذر وترقب كاملين ثم التفتا بعد ذلك إلى آمر السرية الذي قال: - كونوا يقظين ياشباب . . . إنني أكاد أسمع أصوات آليات وأزيز محركات تنبجس من مكان ليس بالبعيد عن هذا الساتر.

أنصت الجميع بانتباه إلى ماقاله آمر السرية ورمقوا الفسحة الأرضية المترامية أمامهم بعيون متفحصة. قال (كاظم جواد حساني): - أرجو أن يكون كل شيء على ما يرام

ما أخشاه هو أن تفاجئنا مدفعيتهم الثقيلة بعد أن تكتشف مواقعنا الجديدة هذه.

ضحك نائب الضابط (جابر) بشدة وقال:

- ومتى كانوا بمثل هذه اليقظة . هؤلاء الأوغاد الذين يبقون دائماً يدورون كالذباب حول أول ضوء يلاقونه

حتى يحرقهم بالتالي ويحيلهم إلى رماد.

رمق آمر السرية نائب الضابط (جابر) عن قرب:

- دعك من السخرية الآن . . . ولتكن روحك باكملها يقظة حادة تمتلك كل الحيطة والحذر.

لم يجب نائب الضابط . . . بل نظر إلى مدفعه الهاون ثم رفعه إلى أعلى بمستوى صدره . . .

صوت ما يقترب من المكان . . .

الجميع يصغون بحذر . . .

يرفع (صاحب رسول العواد) رأسه قليلاً ويحدق إلى أمام باستقامة . . .

(سلمان) يزحف ببطء نحو الضابط (إحسان) . . .

- ماذا ياسلمان؟

- أرجو أن يكون الفخ الذي زرعه رفاقنا قبل ساعات صالحاً وجيداً.

قال الضابط: - ذلك ما أرجوه يا (أبا سيف).

ابتسم (سلمان) للضابط بفخر ثم رجع إلى مكانه زاحفاً.

قال آمر السرية: - إنهم يقتربون من مكاننا بسرعة كبيرة ايها الرفاق . . . فليهيأ كل منكم سلاحه جيداً

أصوات المحركات تقترب اكثر ويتضاعف هديرها . . .

العيون تتفحص ماحولها بثبات وحزم . . .

شيء ما يئز من خلف الساتر الترابي . . .

يلتفت الجميع نحو الشيء . . .

يرون مجموعة كبيرة من السيارات والمدرعات والآليات الايرانية تقترب من موقعهم بسرعة . . . الكتل الحديدية الضخمة تتقدم مسرعة وهي تحمل مجموعات كبيرة من افراد العدو . . .

صوت آمر السرية يجيء مصحوباً بحذر تام:

- استعدوا يارفاق.

لم يتكلم أحد . . . بل حدق الجميع في الكتل الحديدية التي بقيت تتقدم باتجاه الساتر الترابي العريض . . . ينهض آمر السرية ويصرخ بصوت جهوري عالٍ:

- القول بقنابلكم وافتحو انيرانكم الغاضبة على العدو أيها الرفاق . . .

تتوهج الأصوات كثيفة . . . مزمجرة . . ومن صوب العدو تنطلق اطلاقات وعيارات ونيران فارسية حادة . . .

يصطبغ الفضاء بأنوار مشعّة . . . صاخبة يختلط صوت آمر السرية مع اصوات المدافع والأنفجارات العنيفة:

- تقدموا إلى أمام نحو مواقع العدو.

الجميع ينهضون . . .

تنتصب الأجساد وتشمخ بزهو وشمم . . .

تتقدم المجموعة إلى أمام وسط النيران والرصاص والقذائف الحاقدة . . .

آليات العدو ودروعه تتصاعد منها ألسنة الهب . . .

الفضاء يستحيل إلى فسحة عريضة ذات ألوان حارة . . . مختلفة (صاحب رسول العواد) يمسك بسلاحه بصلابة . . . يفتح فمه . . .

يزعق بصرخات حادة . . . ويواصل كرّه على تجاميع العدو وآلياته . . .

مجموعة المقاتلين تنقض بسرعة مذهلة على الفلول المنكسرة . . .

كل شيء أمام زحف المقاتلين العراقيين الجسور، يحترق . . . يتلاشى . . ويغور في الفراغ المشتعل ويتحول إلى هشيم . . .

رصاصات عشر تستقر في صدر (صاحب رسول العواد) الذي يسترخي جسده ويتمايل ثم يسقط فوق الأرض دون حراك . . .

الأصوات تتشابك . . . وتتضاعف قوتها اكثر ويصبح لها دوي هائل . . .

مجموعة المقاتلين تتوغل في قلب مجاميع العدو . . .

يحاول (صاحب) أن يرفع سلاحه أمام وجهه . . .

اليـدان فيه ساكنتان لاتقدران على الحركة . . . يفتح عينيه ويسقط بصره الخابي على ماحوله صامتاً . . .
نظـرات المقـاتلين تستقـر أخـيراً على الحديد الأيراني المحترق . . . الأجسـاد العـدوة تتخبـط فوق الأرض وفي الآليـات بحـركـات بطيئة . . . قاسية وتطلق أنات وصرخات مكتومة . . . يائسة . . . الـدخـان يغطي المكـان بشكـل كثيف تتوقف مجموعة المقاتلين عن الحركة . . . الكل ينظرون إلى بعضهم بعيون ممتلئة بالفرح والفخار . . .

يتنهد (صاحب رسول العواد) ويطلق زفرة ألم قاسية . . .
يفتح عينيه هذه المرة فترتسم على شفتيه ابتسامة عذبة . . .
صمت ثقيـل يطبق على المكـان الـذي كان يحوي آنـذاك : الآليات والأجساد الأيرانية المحترقة والمقاتلين الذين ظلوا يتوغلون في عمق الأراضي الأيرانية . . .
يطبق (صـاحب رسـول العـواد) جفنيه بمرارة ، في حين بقيت بقع الـدمـاء على ملابسـه العسكـريـة مرسـومـة على شكـل زهـراتٍ حمراء . . . قانية .

صرخة من ايران

نهاية الضحك

شعر : نادي

ترجمة : احمد عبد الكريم

فوق خرائبِ المدينةِ
أَلْقى غولَ الجهلِ
ستائرَ أفكارهِ الباليهْ
ومن فوقِ سطوحِ المنازلِ
ومن ذُرَى المنائرِ
دوّى صوته هاتفا :
لا حديثَ بعد اليومِ
عن العلم والكتابِ والدروسِ
وسُحقاً للحياةِ والافراحِ والاشواقِ
تباً لحكمةِ حريةِ الانسانِ
والموتُ للمتعة والراحةِ والفنونِ
والموتُ لكل ذى عقيدةٍ وفكرِ
ولْتهمدَنَّ
نغمات الناي والعودِ والكمانِ
ولتنتشرْ
نوازع الفتنةِ والقلاقلِ
ولترتفع رايةُ القتلِ والحربِ
وليتبددْ شملُ كلِّ الفئاتِ
وشملُ كل جمعٍ وحزبِ
ولتندثرْ معالمُ العزةِ والمهابةِ

ومن أَسفلِ السورِ الذي امتدَّ عالياً
وبات غارقاً في سوادٍ حالكٍ
ترامى صوتِ امرأة عجوز
هدَّها الضَّيُمُ والتعبُ
وضاقت بالظلم والاستبداد ذرعاً
فاطلقت من الاعماق صرخةً
رنَّ صداها الحزين
في جنبات المدينة التي
تعاني من البردِ والكآبَةِ :
واها لتلك الدماءِ
ساخنةً زكيَّهْ
تراق على . .
دروب الجهل والظلم والبليَّهْ
يا من آعْوزكَ الأخلاصُ والوفاءُ
وغابَ عنكَ الحِسُّ والحياءُ
أَلَمْ تسمع حكايةَ الضحاكِ
فلتعلمنَّ اذاً
لن يمضي وقتٌ طويلُ
حتى يُقْبلَ
أبنائي الذين قد شبوا عن الطوقِ
وكل واحدٍ منهُمُ
غدا (كاوةً) بين شعبه
وهم يجدُّون عن الحقِّ بحثاً
ويسحقونك سحقاً

البحث عن وليد مسعود وتنويعات الشكل الموسيقي

○ سعد محمد علي

ليس مألوفاً ان يستفيد كاتب عربي من فن الموسيقي في انجاز رواية تعكس جانباً من ذلك الفن، وتزاوج بين روحه وبين امكانيات النثر: التلوين، الأضافات، التنويع، الأستنفار، والتطوير. تلك المقومات الفنية المستخدمة بمرونة ولا تحديد في النثر الروائي، عموماً، والتي تعتبر الركيزة التي يبني عليها المؤلف الموسيقي تنويعاته. هذا الشكل الذي يتم تحقيقه بأستخدام لحن من ابتكار المؤلف نفسه، اومن ابتكار غيره من المؤلفين، وفي كلا الحالتين يكون المؤلف (صاحب التنويعات) مستوعباً ماهية اللحن، مثمناً صيغته، مدركاً أبعاده التقنية الواضحة والضمنية: تلك المقومات والصفات التي تفرض نفسها على المؤلف وتبرز لديه عملية التنويع، فيعمل خلال العملية على تحليل العناصر اللحنية والأيقاعية، والنغمات الثانوية والهارمونية البارزة والضمنية، ومن ثم (صب) العناصر كلها في قالب التنويعات التي لا تخرج، مهما تعددت صيغها وتوسعت، عن روح اللون الرئيسي.

وخلال قراءة رواية «البحث عن وليد مسعود» احسست بأني ازاء لحن (موضوع) محاط بتنويعاته التي تظهر وتبرز تدريجياً عبر فصول الرواية. تلك الفصول التي اطلق عليها الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا عناوين بارزة، في حين اعتاد المؤلفون الموسيقيون ترقيم تنويعاتهم. والعناوين هنا بديل للترقيم. وليس ذلك فحسب، بل ان رواية البحث عن وليد مسعود تضمنت ايضاً شكل المتواليات الموسيقية، في حدود، وكذلك اسلوب (الاصوات) المعروف في الرواية الحديثة. لكن اسلوب التنويعات غلب على المتواليات والأصوات: فشخوص الرواية يتحدثون عن ما يخصهم، عموماً، ويكشفون، في الوقت نفسه، التأثيرات التي تركها وليد مسعود فيهم، وذلك من خلال تنويعة كل منهم، وكأن وليد مسعود وحدة لحنية (Theme) لاتخلوا اية تنويعة من تأثيراتها المتعددة. أضف الى ذلك وليد مسعود نفسه الذي يشكل، على طول الرواية، مايعرف «بالفكرة الثابتة» في السمفونية الرومانتيكية من جهة، ويشكل على غرار (أدوارد) في رواية (المزيفون) اللون الدوار الذي يبرز ويختفي بحسب ضرورة النثر الروائي مكوناً محور الربط بين اقسام وفصول الرواية.

فالتنويعات، كشكل، قد اشغلت المؤلف، فكان كمن يأخذ لحناً من غيره (رغم ان الموضوع من ابتكار المؤلف نفسه غير ان الشريط في الرواية يعتبر بمثابة ذلك اللحن المأخوذ) ويحلله ويوسعه بشكل لم يكن المؤلف الأصلي قد أهمله، بقدر ما كان مكتفياً بجمالية اللحن وابعاده الفنية المحدودة. ذلك كان ومازال شأن المؤلفين الموسيقيين الذين يعجب بهم اللاحقون من المؤلفين فيعملون على تطوير الحان اولئك عبر اضافات التقنيه المعروفة بالتنويعات: «براهمز» أخذ لحناً من «هايدن» وصاغ في تنويعات اوركستراليه، «بنجامن برتن» أخذ لحناً من «يورسل». وفعل الشيء نفسه، كذلك فعل «جايكوفسكي» ازاء لحن من عصر «الروكوكو». غير ان هناك في رواية البحث عن وليد مسعود اشارة واضحة الى (متواليات الهاربسكورد لبورسل) التي ربما اراد الأستاذ جبرا ان يشير الى نوع

من علاقة شكلية بينها وبين فصول روايته، وسوف أعود الى هذه العلاقة في نهاية هذا الفصل.

تبدأ رواية البحث عن وليد مسعود بنبرة اعجاب او اهتمام عبر صوت د. جواد حسني الذي «يتسلم تركة صعبة» اثر اختفاء وليد مسعود. نبرة الأهتمام هذه هي ذاتها نبرة اهتمام المؤلف الموسيقي بلحن ابتكره غيره، فأضفي تنويعاته عليه تحقيقاً لعمل فني جديد، رغم اعتماده على قيمه وروحه، ذلك. اللحن. وفي اللحن الذي ينوعه المؤلف نفسه او غيره، هناك دائماً مايشد السامع ويجتذبه ويتيح له المجال لمعايش آفاقاً محسوسة. غامضة مجهولة، تدعو المؤلف الى كشفها عبر التحليل والتطوير. والرواية تتضمن تلك العوامل التي تتضح وتتبلور تدريجياً عبر استرجاع (اعادة سماع) الموضوع (اللحن)، وهذا مايحدث للدكتور جواد حسني الذي كانت «معرفته بوليد مسعود لا تنأي عمقاً في الزمن فحسب، او في المكان فحسب: كانت تنأي في البعد الأنساني المتفرع المتشابك لعشرات من حيوات الرجال والنساء. كان هو اشد عنفاً مني في ردود فعله تجاه هؤلاء الرجال والنساء. كانت علاقاته تحتدم وتبر ر بتلقائية فطر عليها. . . ص١٢». بالمقابل هناك إلمام (شامل) بأبعاد لاغنى عنها للمؤلف الموسيقي الذي يتبنى قطعته موسيقية او لحناً اثر استيعابه لكل مكوناتها التألقية والتعبيرية والأيقاعية: فكما ان في الرواية «معرفة تنأي عمقاً في البعد الأنساني» فأن المؤلف الموسيقي يحقق «معرفة تنأي عمقاً في البعد النفسي» للمقطوعة التي يتناولها. وكما ان «البعد الأنساني متفرع متشابك بعشرات من حيوات الرجال والنساء» فأن المؤلف الموسيقي يستنبط من اللحن الرئيسي العديد من الأيقاعات والعديد من الأنغام المتفرعة التي تتشابك (ضمنياً) وتمتزج ببعض عبر عرض طولي ومكثف في آن واحد، وهو اساس الشكل المعروف بالتنويعات.

هناك اذن في الصيغة الروائية في البحث عن وليد مسعود، وفي صيغة التنويعات عدة عوامل مشتركة هي:

١ ـ العمق في علاقات الأطراف.

٢ ـ الأبعاد المتباينة المتلونة المتشابكة.

٣ ـ التداخلات الضرورية بين ابعاد وأزمنة (ايقاعات) الموضوع الأساسي والموضوعات المستنبطة (المنوعة) منه.

واذا كان (هرمان هيسه» قد تعامل خلال روايته (لعبة الكريات الزجاجية) مع عناصر الموسيقى المادية مباشرة مع وضوح الرؤية في التقييم العالي لروح الموسيقى وأثرها في الأنسان ـ ١ ـ فأن (اندريه جيد) اكتفى في روايته (المزيفون) بالتعامل مع الاسلوب البحث اي مع طبيعة الصيغة الموسيقية وليس المفردات والأصول والمصادر الموسيقية كما فعل (هيسه). وجبرا ابراهيم جبرا يقترب، في حدود واضحة، من (اندريه جيد) في مدى الاستفادة من الأسلوب، وليس التطبيق العملي لتقنية التأليف الموسيقي رغم وضوحه في الرواية. لقد كانت عملية (التطبيق الشكلي) واضحة عند هرمان هيسه، فيما كان (التأثير) بالأسلوب الموسيقي واضحاً عند جبرا ابراهيم جبرا، وكذلك عند أندريه جيد، فقد جعل جبرا روايته مزيجاً بين النثر وروح الموسيقى عبر استخدام جرئ لجوهر الأسلوب التنويعي فحقق بذلك العوامل الثلاثة التي ذكرناها:

١ ـ تعميق وتكثيف العلاقات من خلال الأسلوب التنويعي واللغة المؤثرة.

٢ ـ الأيقاعات المتباينة واستخدام الأزمنة المتداخلة: القطع والعودة الى الماضي، وبروز الحاضر بتشعباته، وما يربط كل ذلك من علاقات حيوية.

٣ ـ عملية التفاعل الضرورية والتداخلات بين الموضوع الرئيسي وبين الموضوعات والشخوص الأخرى وذلك عبر العرض المنوع والتواصل اللذين تقدمهما الأصوات المتعددة كضرورة لتطوير الرواية.

ان رواية البحث عن وليد مسعود جاءت متأثرة بشكل واضح، مباشر وغير مباشر بروح التنويعات ذات المرونة العالية والأمكانات الواسعة. فالمهمة التي اخذها وجواد حسين على عاتقه في البحث عن حياة (وليد مسعود) تطلبت اسلوباً روائيين فرضتها الرؤية الفنية الخاصة التي رافقت المؤلف اثناء الكتابة. هذا يعني ان كانت هناك مهمة (روائية) وامكانية (اضافية) اعتمدنا قدرة المؤلف من جهة، واستفادنا من طبيعة اوروح الموسيقى من جهة ثانية فكانت الرواية

اضافة جديدة الى التعامل الأسلوبي، شأنها شأن: لعبة الكريات الزجاجية والمزيفون. اقول ذلك وأنا أتصور، ان اغلب القراء والنقاد سوف يقفون مترددين ازاء قصدي. فمن لا يلم بالأشكال الموسيقية لا يستطيع ادراك مدى التأثير الذي تركته (التنويعات) على رواية البحث عن وليد مسعود. لهذا قلت في مقدمة هذه الدراسة ان المتلقي سيجد نفسه بحاجة الى الأصغاء الى الأشكال الموسيقية واستيعابها كمعادل ضروري لمعرفته بأشكال الرواية.

التنويعات وتأثيرها في الرواية:

تنويعات على لحن (Variatiohs on a theme) شكل معروف في التأليف الموسيقي منذ العصر الباروكي مروراً بالعصر الكلاسيكي فالرومانتيكي وحتى وقتنا الحاضر. وهذا الشكل يبدأ

بوحدة لحنية (Theme) متكاملة فنياً يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد أبعادها عبر صيغ منوعة غير محدودة العدد. وعدد التنويعات يعتمد قوة اللحن ومرونته من جهة، وقدرة المؤلف على الأبتكار: في التنويع الأول، مثلاً يجسد المؤلف طابع اللحن: غنائي درامي تصويري قياسي بحث ثم يبين لحناً يبدو جديداً في ايقاعه وأصواته الفوقيه (هارموني) لكنه في جوهره يمت بصلة روحية باللحن الرئيسي. التنويع الثاني يمكن ان يتم بأستخدام (ايقاع) اللحن الأصلي وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مغاير في العلاقات الصوتية. اما في التنويع الثالث فربما ارتأي المؤلف الرجوع للصيغة الأساسية (اللحن الرئيسي) وعرضها كما هي، لكن بتغيير في الهارمونية والتوزيع الآلي، اوبأضافة ابعاد جديدة الى تلك الصيغة، تعطي انطباعاً بالتوسيع والتلوين، وفشل هذا التنويع يتضح في الرواية في عدة فصول منها: «وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد». «وليد مسعود يخترق امطار تتجدد». «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية». التنويع الرابع يمكن ان يطور ويكثف كافة الموضوعات (الألحان الاساسية والثانوية) بحيث يبدو التنويع اكثر تأثيراً وعمقاً من التنويعات الأخرى، وربما ارتأى المؤلف اضفاء مايشبه الذروة على هذا التنويع (اوغيره من التنويعات)، وفصيل «وليد مسعود يخترق امطار تتجدد» يوحي بالكثير من خصائص هذا التنويع. ويمكن ان يكون هناك تنويع خامس وسادس، دون تحدد، شرط ان يكون كل تنويع ذا خصائص تقنية جديدة، دون ان يبتعد عن طابع اللحن الرئيسي بأعتباره الاساس الذي تبنى عليه التنويعات فهناك تباينات في كافة التنويعات: في السلم والأدارة والأسلوب، تلك العناصر التي تعتبر اضافات فنية جديدة لكنها رغم ذلك لابد إن تكون منبثقة من الموضوع الرئيسي بأعتبارة المحور الذي تتواصل الأجزاء الأخرى من خلاله وصول دائرته. وكما يؤثر المحور في الأجزاء فأن الأجزاء تؤثر بدورها في المحور، وعملية تأثير الطرفين ببعضهما تؤلف الأطار العام (الشكل) للعمل. وفي الرواية يعتبر وليد مسعود ذلك المحور المقصود.

وقبل ان نتحدث عن التنويعات في الرواية يجدر الوقوف عند ثلاث ملاحظات:

الأولى: ان النثر عموماً يفتقر الى الهارمونية (التركيب الصوتي) التي تعتمدها الموسيقى في التعميق والتكثيف. لهذا تستعيض الرواية عن الهارمونية الأتساع الأفقي المتمثل بجوهر الأسلوب (الميولفوني) رغم ان هذا الأسلوب يتشكل تركيباً، وتستفيض ايضاً بفن التجاور اللحني (رغم عدم تركيبته الآنية في النثر). وكلا الأسلوبين: البولفوني والتجاور يكونان البديل عن الهارمونية. وقد اتخذ كل من هرمان هيسه وآندريه جيد هذا البديل في بناء روايتيهما: لعبة الكريات الزجاجية والمزيفون. رغم ان أندريه جيد كاد ان يجعل من التجاور هارمونية نثرية، ان صح التعبير، لكن محاولته، مع ذلك جاءت بتعاقب زمني (توالي) ذي ايقاع متسلسل، اي انه عرض حدثاً الى جانب حدث آخر متباين، او فكرة الى جانب فكرة مختلفة عبر تسلسل واضح وليس عبر تركيبة (جامعة) لأبعاد الحدثين والفكرتين في آن واحد، مع تحقيق تأثير الحدث الأول بالذي يليه من حيث العلاقة الروائية. وفي رواية البحث عن وليد مسعود يتضح البديل نفسه: الأمتداد الأفقي، عرض ابعاد الموضوع عبر اصوات وايقاعات متباينة، متوالية، متداخله، حيث استعاض الروائي عن الهارمونية بالأيقاعات المتغيرة عبر الفصول من جهة، وتبدو الأصوات (الشخوص) من جهة ثانية، فكان المحور (وليد مسعود) صوتاً بارزاً في الرواية ساعد على (تعميق) الموضوع من خلال استعادة الماضي: الولادة، ذكريات الكهف البعيد، الصفحات الأولى من سيرة وليد مسعود، اختراق امطار تتجدد. فيما كانت الأصوات الأخرى بمثابة خطوط (بولنونية) تداخلت بوشائج (فنية) ببعض وامتزجت بالحدث الرئيسي مضفية عليه الوسع (الأفقي) رغم ان مهمتها كانت تحقيق (التنويعات) من خلال الأيقاعات المتباينة ومسارات العرض وأخيراً استنفاد الأبعاد وتجسيد البناء العام للرواية. فذلك العمق الحدثي ـ الزماني كان بديلاً للهارمونية، وهذا الوسع الأفقي ـ الأصوات والأيقاعات ـ كان بمثابة التوزيع: توزيع الالات الأوركسترالية كل حسب مهمتها ومداها ولونها.

الثانية: اذا كان الشريط الذي تركه وليد مسعود في سيارته قبل اختفائه يبرز كموضوع رئيسي تبني عليه الرواية، فأن محتوى ذلك الشريط يقترب من صنيعة منولوج جميل، متشعب، مبعثر متراكم ومكثف. وما الموسيقى الجادة الا فن التعبير عن المنولوجات غير المباشرة والمباشرة، احياناً تلك الحالات النفسية التي تندلق عبر صيغ شعرية غامضة موحية وتعبيرية ممتنعة تبلغ الكمال دون تحديد جوهره او كهنة، فتبقى ذروة التحقيق غاية الموسيقى القصوى، فهي توحي وتؤلم وتؤثر وتسر دون حدود، وتلك حال المتلقي اثناء قراءة رواية البحث عن وليد مسعود حيث يكون ازاء تنويعات يمثل فيها الصوت الأنساني اللحن الموسيقى ويحل فيها الأيقاع والشعر محل الهارمونية، وبأمتزاج الصوت الأنساني وايقاع الفعل الأبداعي حيث تداخلات الأزمنة المتباينة يبرز الموضوع ويتكثف ويختفي ويتطور عبر عملية فنية تقود الى الذروات التي يبقى المتلقي يلاحقها او تلاحقه دون اكتفاء كما الحال خلال عملية الأندماج بالموسيقى.

الثالثة: ان الألحان التي تناولها المؤلفون وصاغوا لها التنويعات كانت الحاناً متميزة عميقة، وذات جمالية مؤثرة لم يستطيعوا الفكاك

منها الا بعد تحليل عناصرها وتأليف التنويعات لها. والموقف ذاته يتضح خلال فصول الرواية: أهمية الحدث تقنياً بالنسبة الى المؤلف، ونفسياً بالنسبة الى الشخوص، وتأريخياً كموقف عام «لن اصدق انك تلاشيت كسراب في البادية، تعبيراً عن موقفك الأخير، لأنني اعرفك جيداً، زوبعتك تستمر في ادمغة كثيرة لا دماغي وحده...» - من تنويعة ابراهيم الحاج نوفل ص ٣٤٣ -. فهناك موضوع كبير مؤثر في نفوس شخصيات الرواية، فتغلغل في اعماقها بمستويات عديدة متفاوتة أدت الى الأستجابة الحتمية في تحليل الموضوع ومن ثم بناء التنويعات التي أفصحت عن الأجزاء القريبة والنائية وجسدت العلاقات المشتركة المتداخلة، وكشفت الألوان، وأبرزت الأيقاعات بشكل خدم الرواية عبر خطين متقاطعين: الأصوات التي تسرد بخطوط افقيه متعاقبة ومتنامية، والعلاقات النفسية الرابطة بين تلك الأصوات وبين وليد مسعود كخطوط عمودية تتقابل وتتداخل مع الخطوط الأخرى في عملية توليد وتفاعل مستمرة.

الموضوع وتنويعاته:

منذ البدء لا يطرح المؤلف موضوعه الروائي بتكامل ووضوح، فهو هنا بخلاف المولف الموسيقي الذي يعرض، في البداية لحناً يتكاملاً تعقبه التنويعات. فالأديب جبرا يعرض موضوعه بتقطيع وتجزيئ وبطريقة توحي اكثر مما تجسد، وتوزيع اكثر مما تحدد، رغم وضوح الحس المأساوي وبروزه كخط عام. ذلك يتضح في محتوى الشريط الذي يتركه وليد مسعود، الشريط الذي يعزف موضوعاً عميقاً، مشعباً كبيراً لكن من خلال تقطع وتكثيف وتجزئة مقصودة تؤدي، فيما بعد الى عملية كشف التفاصيل واكتمال الشكل. وهذه الطريقة تذكرني ببداية الحركة الأخيرة من السمفونية التاسعة لبتهوفن، حيث يعرض بتهوفن اجزاء وجوانب ونبرات وايقاعات مركزة واضحة وضمنية تتصاعد في البدء جزئياً دون ذروة وتتشعب دون تكثيف وتتداخل دون تفاعل انها بعرض أولي حيث نمر سريعاً بالألحان التي يطورها المؤلف بعد استكمال العرض (الجزئي) ويستنفد ابعادها بما يخدم الشكل لديه. وهذه الطريقة تبدو واضحة في اسلوب العرض الشيق لمحتوى الشريط حيث سجل وليد مسعود خلاصة مركزة لحياته وتجاربه وعلاقاته: التشعبات والأيقاعات المتباينة والطرح الملون والأزمنة المتداخلة وكل ذلك عبر تصعيد جزئي دون بلوغ (الكل) المتمثل بالذروة او الذروات التي نحسها خلال التنويعات التي تجسد الأفكار والطموحات والأمال والحنيات والحالات وكافة التفاصيل الموحى بها خلال الشريط - العرض. وكل فصل في الرواية يبدأ ويتطور من خلال التأثير الهائل الذي تركه وليد مسعود في الشخوص. والتأثير عام وخاص فردي وجماعي في آن. فردي لما للعلاقات الحميمية من موقع عميق في نفوس الشخوص، وجماعي بسبب البعد التأريخي الذي يحدد جوهر تلك العلاقات حيث يصبح وليد مسعود رمزا لقضية عظيمة. والتأثير يتضح في الكثير من فقرات الرواية، خاصة في ص ٣٥٠ حيث يتحدث عامر عبد الحميد «لنا ان نشرق ونغرب، ولكن وليد كما أراه الأن - ينظر في صورة وليد - انما كان شاعراً يريد ان ينظم القصيدة الرائعة الواحدة التي لايمكن ان تنظم.. حياته اراءوه، نهايته، اجزاء من تلك القصيدة التي استحالت عليه، وها انت يا مريم، وأنا وانتم جميعاً نحاول ان نروي عنه الأبيات القليلة المتناثرة التي نذكرها كما كان يفعل رواة الشعر في الجاهلية... ولو استطعنا ان نجمعها ونبرمجها...» الا يذكر هذا المقطع بمهمة المؤلف الموسيقي الذي ينظم قصيدة كبيرة تعكس جوانب وأبعاد وجزيئات وروح اللحن الذي يتناوله بالتحليل والبرمجة والبناء؟.

وقبل ان نعرض التنويعات يجدر بنا ان نفرض مقتطعات من الشريط بغية اعطاء فكرة وجيزة مغنية للقاري واطلاعه على خلاصته بسيطه من حياة وليد مسعود رغم ان ذلك يتطلب قراءة جادة للرواية.

اجزاء من الشريط:

«كيس من الكتب اخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر... ورضا أنا وسليمان وعبد نقفز في المواكير الى اشجار الزيتون...» - لقطة من الطفولة - «والغيوم البيضاء كالحملان لتعارضة في حقول السماء الزرقاء آه جون كيتس ايها النجم الساطع ليتني مثلك ثابت» - صورة لمرحلة الأنبهار والمثال والتطلع - «والكاهن بلحيته البيضاء الكبيرة» - اشارة الى الدير - «قلت لها لا اريد شارباً سأحلقه... وهي غارقة في الكرسي الكبير ونهداها ككرتين من عاج وتنورتها حاسرة ملمومة حول خصرها» - علاقة عاطفية - «لا أستطيع ان أنسى اشجار الزيتون والتربة الحمراء والكهوف الظليلة البارزة نأكل فيها التين والعنب....» - صورة من الطفولة - «ابي الذي كان قبل ان يموت كان ملقى على ارض الغرفة كسنديانة ضخمة اسقطتها الريح...» - علاقة عائلية - «حننت الى ريا ونفسك باعدت مزارك أم اني كنت هارباً فالشكر لله الأحد من صوتها يدها اصابعها الصغيرة تنسج قماشة الليالي وتطبع القبلات... هل الجنة هناك وراء السماء... آه يامسكين ياجاهل الى متى تبقى تحلم بالعبور الى عوالم اخرى وما لديك الا هذا العالم القاسي العنيد عليك ان تقارعه ولا تخشاه» - ابعاد عن الشخصية - «ونخرج الى الطريق البيضاء بالثلج سليمان وعبد ويوسف وبشارة وصالح واولاد الحي كلهم وتصيبني كرة من الثلج هشة ناعمة على صدري... والسماء زرقاء نظيفة والشمس بيضاء باردة» - انطباعات الطفولة والطبيعة - «آه على كوب من الشاي ياشهد اسمك غريب مثلك آكلك الحسك كالشهد انت رجلي المثالي منذ سنين الا تدري ام انك تتقصد الهرب مني...» - العلاقة مع شهد - «وجاءتني رسالتها الطويلة التقيت بأبنك مروان ما أجمل عينيه وهما

تلتمعان من خلال الكوفية الملتفة حول رأسه وقلت له خذوني معكم وعلموني ضرب النار» ـ عن لقاء وصال رؤ وف شهد، بأبن وليد مسعود ـ «وأنا أبحث عن ظل أريد ان أقرأ ان افكر ان ابكي لأحزان اعرفها ولا اعرفها وكلها سأعرفها يوم يتم الفراق ويموت الأعزاء.» ـ اشارة الى اختفاء وليد مسعود ـ «وشهد تمر بي في سيارتها وتعود لتخطف أمني واطمئناني.» ـ جانب من علاقة وليد بشهد ـ «اذكر تفاح المجانين الذي تحملته شجيرات صغيرة بين الصخور أحمر براقاً صقيلاً تستقر التفاحة في الكف كالجوهرة.» ـ الذات والخيال ـ «المجنون الذي رأيناه مغلولاً في تلك الغرفة الحجرية المظلمة في دير مار جريس كم كان وديعاً... ومت خوفاً منه كما مت خوفاً على ريمه...» ـ ريمة زوجة وليد مسعود حين تدخل المصح ـ «في الرابعة صباحاً ينطلق اول صغير متردد من عصفور حيي في الحديقة ثم يعود الصغير مرة اخرى فأخرى ويتشجع البلبل وينوع أغنيته قليلاً وينضم اليه عصفور أخر فأخر الى ان تصدح أوركسترا العصافير بكاملها من على مجاثمها...» ـ نبرة التعلق بالحياة، الحب وهي النبرة المضادة للموت المأساة، وعبر تداخل النبرتين ينبثق اللحن الأساسي في الرواية ـ «كأنني كلما سمعت النغم نفسه عاودتني العواطف نفسها بحدتها العتيدة الزائلة الباقيه كمياه النهر الجارية تتراكض بعيداً وهي مازالت حول رجلي المتدليتين من الزورق.» ـ صورة شعر وحياة ـ «أتحزنين ياشهد على أجام الذهب وهي تنضو عنها اوراقها كما نضوت عنك ثيابك...» ـ نبرة مسترسلة في علاقة مطروحة ـ «أتساءل هل أريد الموت أنا ايضاً.» ـ النغمة الثابتة في الرواية ـ «كما كان يقول ابراهيم عند اكتشف وزجاجة العرق بين يديه ان الحياة احلام اشار الى احدى التنويعات وركز عينيه المتمردين في الزجاجة والكلمات كالضجيج بين شفتيه المتهدرتين قائلاً كلنا انذاك قلت وأوفيليا قال أوفيليا وان كانت اشرف مني ومنك لأنها في عالم من الأنذال والخونة استطاعت على الأقل ان تنتحر...» ـ أهي اشارة الى حالة وليد مسعود؟ ـ «وليقل ابراهيم ما يشاء عن أهمية الحياة بين حشود الانذال والخونة وسط لزوجة الوصل الأسن.» ـ نبرة مأساوية ـ «وسط لزوجة الوصل الآسن ووجه شهد كالجوهرة كتفاحة المجانين» ـ نغمة بهيجة رغم المأساة ـ «في صدري صرخة الغابات الأولى تتصاعد الى حنجرتي فأذيبها كلمات من لبن وعسل وحضارة ورقة لاتحتاج الا لموزات ليلحنها...» ـ نغمة الموسيقى تتكرر في مقاطع عديدة من الرواية ـ «فيما عدا جواد حسني يأتيني كل يوم بقصه واعلم ان حبه هو الوحيد الذي لايمحص ولا استطيع ان اقنعه بأن توازني قد تدمر ورجحت كفة الظلام والبهائم.» ـ اشارة الى تنويعة جواد حسني ـ «لا لا لا ليس هذا ما أردت ان اقوله ولو انني اردت ات اقول بعضه اذن متى اين اقول ما اريد قوله وكل ما قلت ما هو الا الحواشي» ـ السؤال يجيب عليه الآخرون من خلال تنويعاتهم وتلك حال المؤلف الموسيقي الذي يعطي عبرها تنويعاته مالم يعطه في الحن الأصلي.

تلك هي اللقطات الأجزاء، الذكريات الصور والظلال التي تشير الى جوانب من الرواية وهي تعيد الى الذهن، كما قلت، مقدمة الحركة الاخيرة من تاسعة بتهوفن. فتلك الاجزاء تعطي دون كفاية، مما يبعث في نفس المتلقي رغبة التعرف على التفاصيل بدافع التشويق كما يقولون. والتفاصيل في الرواية، والألمام بجوانب القصة يأتيان عبر التنويعات التي لا يمكن استيعابها (شكليا) الا بقراءة الرواية بتركيز من جهة ومعرفة فن التنويعات الموسيقية من جهة ثانية. بذلك يمكن تخيل الصورة الكلية المتكونة من عملية المزج المرنة بين النثر والتنويعات التي تتسم بالاستمرارية والتواصل كذا الحال بالنسبة الى الرواية.

تنويعة رقم ١

«د. جواد حسني يبدأ البحث»:ـ

اذا كانت مرحلة عرض الموضوع (الشريط) تتسم بالغنائية والايقاعية المكثفة والمساحات اللونية المتناثرة المتباينة المنسجمة عبر لوحة واقعية تجريدية معا، فان التنويع الاول يعتمد على عرض جوانب من حياة وليد مسعود لكن دون تفاصيل وافية ايضا، وكأن نبرة الشريط يستمر تأثيرها على التنويعة:ـ عرض افكار وليد، الايقاع الهاديء، المسترسل، النبرة الحميمة المفصحة المعبرة عن حياة الغير: وليد مسعود، كاظم، اسماعيل، لحنان بارزان في التنويعة، لحنان صادحان عبر ايقاعين متباينين وما الجدال بينهما في السيارة الا صورة للديالوج الذي يتم بين آلتين موسيقيتين وباندماج اللحنين تحت الاجزاء بعضها دون تكامل، ذلك ان التكامل (النهائي لا يتم الا بعد الالمام بفصول الرواية، وحتى حين ذاك يظل القاريء في توق الى المزيد وكأنه ـ هنا ـ إزاء روندو* (Rondo) جديد تدور فيه الالحان بلا نهاية آسرة.

فالدكتور جواد حسني إزاء مهمة تتسم بالحياد والعمق معا. من مهمة البحث عن حياة وليد مسعود واكتشف عن جوانبها دون تفجير مشاعره هو وموقفه وآرائه، كما تفعل الشخوص الاخرى في تنويعاتها، لهذا يأتي الايقاع في التنويعة الاولى هادئاً، متمهلا، متقنا ومهمة البحث والتقصي. وهذه التنويعة عرضت الكثير عن شخصية وليد مسعود وعلاقاته و«مثاليته العنيدة» ورؤيته في تحقيق «المجتمع عن طريق العقل والحرية والابداع»، وخصوصية الايقاع الواسع، المتأني رغم تحفزه كان ملائما لتحليل افكار وليد وعرض تفاصيل حياته التي بقيت، رغم ذلك، بحاجة الى كشف وهو ما يتم في التنويعات اللاحقة. واذا كانت التنويعة الموسيقية ذات استقلالية (شكلية) فأنها لا تخلو من روحية اللحن الاساسي.

وليس شرطا ان تمهد تنويعه الى تنويعه لاحقة لكن لابد ان تعبر كل تنويعة عن قيمة ومكونات الموضوع . غير ان التمهيد نراه لابد ان تعبر كل تنويعات الرواية ، فكل تنويعة تستغل بذاتها شكليا وترتبط خواصيا بما قبلها اضافة الى انها تمهد في الوقت نفسه ، الى التنويعة التي تأتي بعدها . وما التمهيد هنا الا جزء من عملية (تفاعل) مسبقة وضرورية يسبقها الروائي على روايته . ففي التنويعة الاولى يتضح التمهيد الى تنويعة ابراهيم الحاج نوفل ، وسوسن عبدالحميد اضافة الى عناصر اخرى مثل مروان وريمة حيث يفكر وليد بأخذها الى البيت لحم عند والدتها او في المصح .

وقد كنت اريد ان اتحدث في نهاية هذا الفصل عن فن التحويرات «Theme Transportation» الذي يبرز في الرواية الى جانب التنويعات بتداخل فني معها ، التحويرات التي ظهرت في رواية «المزيفون» وهنا تبرز ليس كأشارات اساسية الى شخصية وافكار وليد مسعود فحسب ، انما كنبرات تضيف شيئا الى الموضوع الرئيسي وتلونه وتحوره بحسب ضرورة الطرح والتناول . ، ففي التنويعة الاولى يتطرق د . جواد حسني الى كاظم اسماعيل حينا والى ابراهيم الحاج نوفل حينا آخر ، والى موضوعات اخرى حينا ثالثا ، غير ان تطرقه الى ابراهيم يتسم بالكثير من طريقه التحوير اللحني . والطريقة غير محددة لكنها تعرض اللحن (الموضوع) بابعاده وايقاعاته المختلفة عبر مقامات (مسارات) وآلات (مستويات) منوعة : في كل تحويره يظهر جانب من الموضوع ، وفي كل مرة تنبثق منه نغمة او نبرة مضافة الهدف منها تحقيق التواصل وتجسيد الابعاد المقصودة . وكان فرنز لست وسيزار فرانك اول من استعملا اسلوب التحرير اللحني في القصيدة السمفونية*

على هذا يكون من الضروري للقاريء ان يصغي الى عدد من أعمال فرنز لست اوسيزار فرانك (قصائدها السمفونية) ويتابع اللحن المحوري الذي يظهر بين اوقات - مختلفة عبر مستويات لحنية متباينة . وهذا سيساعد على ما اطرحه هنا من مسألة قد تبدو غريبة الى حد ما . ويمكن ان نجعل الموضوع اكثر قربا للقاريء فنذكر ان سماع شهرزاد لكورساكوف يكون ملائما للتعرف على الموضوع الذي نقدمه هنا ، في حدود معينة ، خاصة مسألة بروز اللحن الاساسي وتحويراته الواضحة على مسارات عديدة .

وأعود الى التحويرات اللحنية ، فأقول ان د . جواد حسني يبدو في تنويعته أشبه بالمؤلف الموسيقي ، فهويمتلك ادواته التي بها ينقل النغمة من درجة الى اخرى اومن سلم الى آخر ، دون ان يؤثر ذلك عليه ، وهو في هذه الحالة يبقى خارج الصورة لان مهمته اكبر مهمة الاخرين (اصحاب التنويعات) ويمتلك عدسة مكبرة يرى عبرها الموضوعات من كافة جوانبها ورؤية الجوانب تعني في التأليف الموسيقي رؤية الامكانات النغمية والسلمية والايقاعية والهارمونية المتوفرة في اللحن ، ومن ثم العمل على ابرازها وتحويرها بغية التعميق «انه ابراهيم» كما هو اليوم ، اما في الخمسينات ، فكان ابراهيم يتوقف عند الذروة الساخنة ، ولا يهبط . تجاربه اللاحقة راحت تؤاكل نفسه على مدى السنين ، وادى التآكل البطيء ، الاكيد ، الى تلك الرجفة المخزنة في يده ، وذلك الدوبان النهائي في صوته الى الحس العميق بالضياع والمأساة . اما في تلك الايام فكان مايزال ذلك الشاب المليء بالافكار والصور الذهنية التي تشعره بأن كلمات القواميس كلها عاجزة عن الوفاء بها ، والتي يريد لها ان تنفجر على الناس في الجرائد ، في الشوارع مع الاصدقاء بين الاعداء في وجه الشرطة ، الطلاب منذ ان شارك في مظاهرة الوثبة ، والمظاهرة الكثيرة التي تلتها عبر عقد كامل من السنين» . ص٨٠

ان التنويعة هذه تقدم الكثير من التحويرات عن شخصية ابراهيم الحاج نوفل ، الا ان التحوير يظهر بوضوح في المقطع الآنف متمثلا بالتضاد بين ما كان وماصار عليه ابراهيم ، ثم ذلك التغير «البطيء الأكيد» الذي طرأ على كيانه . والتضاد والتحرير هما لون جديد يضفيه المؤلف على نغمته (موضوعه) . واللون الجديد في الموسيقى لايتحقق الا بأستخدام سلم جديد او آلة جديدة او طبقة جديدة ، وفي الرواية يكون الزمن بمثابة البديل لتلك العناصر : الزمن الذي يترك بصماته وتأثيراته المتباينة المتداخلة عبر السياق العام . اضف الى الزمن في الرواية ، عنصر اللغة وت وتغييراتها الأسلوبية وتلويناتها التي تلعب دوراً في تجسيد التحويرات .

تنويعة رقم ٢ :

«عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان»

هنا يتضح مقام الموضوع الأساسي (Tonality) المتمثل ليس فقط بالحدث حسب ابعاده الزمنية : الجد والأب والأم ، انما بالمكان الذي يكون له بروز تفرضه الضرورة . المكان : البيئة والطبيعة . انه بديل المقام الرئيسي في الموسيقى كلاهما يعكس طابعاً وقيمة نغمية وموضوعية . واذا كانت النغمات تؤثر في تلوينات وتغيرات السلم واللحن فأن المكان في الرواية ، لايعكس مثل هذه الأضافات لأنه يعتبر ركناً هاما من اركان الرواية له دور مؤثر وواضح . غير ان الجدير بالذكر ان المكان بأعتباره ركناً ضرورياً في الرواية ، فأنه يماثل في الموسيقى الأساس الذي تبنى عليه الألحان اي السلم ، فيما الألحان التي تظهر وتنمو فتذكر بالأحداث ونموها في الرواية ، فكما الأحداث تتطور عبر التداخلات الزمنية ، فأن الألحان هي الأخرى تتطور عبر عنصر الزمن المتمثل «بالأيقاع» وتغييراته . على هذا يجدد ذكر المماثلة التالية :

المكان في الرواية = السلم الموسيقي الأساسي .

الأحداث = الألحان

الزمن = الأيقاع *

«كانت بيت لحم تبدو لي انها اجتزئت من الفردوس، ولكننا ما عدنا نسمع فيها تلك الأيام الا أخبار الوفيات، القديسين، والأعياد، والموتى. . .» «كان ذلك فيما أذكر سنة ١٩٥٠ أو بعدها بسنة، وبيت لحم قد تضخمت بآلاف الناس الذين لجأوا اليها. غير ان الشباب هجروها، كما كنت أشعر أنا ابن البلدة ولم يبق فيها الا الشيوخ والعجائز من الفتيات» ص ٩١ من الرواية.

هكذا يبدأ اللحن بطابع النغمة الأساسية وكأنها افتتاحية متأخرة حيث يبرز (المكان) وأثره في المنظور عبر توقيت زمني (١٩٥٠) كجزء من تأريخ كان له الأثر الحتمي في نشوء الموضوع. وعبر تفاعل الزمان بالمكان تنبثق الأحداث وتتشعب وتتنامى عبر سرد متأن، متخضر، يتفق وسياق الرواية، تماماً كما تتم صياغة الألحان عبر تفاعل الزمن بعناصر السلم والمسارات الفنية.

تنويعة رقم ٣.

«وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد»

وليد مسعود واثنان من زملائه يتركون الدير ويتوجهون الى كهف عظيم هيأه الله للنساك في العصور الغابرة.» في هذه التنويعة يقدم المؤلف تحليلاً لجانب من الموضوع: المرحلة والتطلعات والتأثيرات الروحية على الشخصية. تماماً كما يعمل المؤلف الموسيقي حين يحلل اجزاء من اللحن الدوار (وهو هنا وليد مسعود) وذلك بأعادة نغمة منه حيناً وابراز النبرة المسيطرة حيناً آخر وتقديم تحوير معين حيناً ثالثاً. ان التفاصيل المطروحة في هذه التنويعة عن الصبا والدير مختزلة، كما الحال بالنسبة الى التنويعات الأخرى بجملة هنا وأخرى هناك خلال مرحلة العرض (الشريط):

«والكاهن بلحيته البيضاء الكبيرة المنتشرة على جبته السوداء اللامعة. . .» «آه يامسكين ياجاهل الى متى تبقى تحلم بالعبور الى عوالم اخرى وما لديك الا هذا العالم القاسي العنيد.» ان مهمة الكاتب والمؤلف الموسيقي تتركز في الكشف عن تفاصيل هذه المجلة وتلك النبرة وذلك الكورد) واستنفادها حد الممكن دون أن يؤدي ذلك الى تحديد نهائي او انغلاق مادام المؤلف والكاتب سيعود ان مرة اخرى لتصعيد وتطوير اجزاء اخرى من الموضوع. واذا كانت هذه التنويعة تقدم تفاصيل عن مرحلة صبا وليد مسعود وتطلعاته نحو «العوالم الأخرى» حيث المثال فأن تنويعة «وليد مسعود يخترق امطاراً تتجدد» تكشف البعد النفسي، التأزم الناتج عن الوعي، والأصطدام بالواقع «من أنا، من أنت مالذي أفعله هنا؟ من هم هؤلاء الذين حولك يضحكون يضحكون في وجه الموت، والمدنية يلتهمها الوحش عضواً فعضواً - ص ٢٤٢ -» هكذا يقدم المؤلف عناصر موضوعه عبر نسيج من مراحل متباينة يفرزها الزمن (الطبيعي والنفسي) في فن الرواية، (الوزن والأيقاع) في فن الموسيقى وتحددها التقنية الصرفة المنبثقة من طبيعته العمل. التقنية التي يعتمدها المؤلف الموسيقي في توسيع الشكل ومد الجسور بين ابعاده تحقيقاً لوحدة الموضوع. والجسور في الرواية تتمثل بالشخوص: معارف وأصدقاء وليد مسعود اضافة الى تأريخه الشخصي، فيما وليد مسعود نفسه لحن عميق، يبرز ويختفي ويدور حول الموضوعات الأخرى او العكس اي ان الشخوص (التنويعات) تدور، كل حسب دورها حول الموضوع الرئيسي. وكل تنويعة تنمو على اساس جزء من الموضوع العام، جزء او جانب كان قد طرح عبر جملة او اشارة او حتى لون في (الشريط). وكما ان اللحن الرئيسي الذي يعرضه المؤلف الموسيقي قبل البدء بعملية التنويع، يحمل ذروته الفنية او ما يسمى بالحد الأقصى اللحن، فأن مضمون الشريط هو الأخر يعكس نبرة الذروة الضمنية من خلال اندماج الموضوعات المعروضة وتداخلها، وبروز شهد، المرأة كمعادل للحياة ازاء الموت: الفكرة الثابتة في الروايه. وسنأتي على ذلك.

تنويعة رقم ٤

«الدكتور طارق رؤوف يتأمل في برج الجدي»

هذه التنويعة ربما كانت بمثابة نغمة جديدة تظهر دون تمهيد. الشريط لم يحوشيئاً بخصوص الدكتور طارق. لكن تنويعته هنا تذكر بأسلوب تنويعة د. جواد حسني: علاقات وليد مسعود العاطفية. ذلك الجانب البارز في حياة وليد. وقد أدى د. طارق تنويعته بلغة سردية فيها الخبرية والتقريرية ما تطلبته حدود المعالجة الروائية المطلوبة. وظهور د. طارق هنا يماثل في الموسيقى، ظهور آلة جديدة تؤدي لحناً كان المؤلف قد عرض جانباً معيناً منه، لكنه الأن يضيف له التفاصيل من خلال سلم جديد يقتضيه البناء. وهذه العملية ملائمة لأعادة التفاصيل الناتجة اصلاً، عن تأثيرات الموضوع الأساسي: وليد مسعود وموقعه في نفوس الأخرين وظهور مريم الصفار كلحن ذي أهمية سيتحول الى تنويعة. واذا كانت التنويعات الأخرى محتدمة عاطفة وناتجة عن التأثيرات المركزية والعلاقات الحميمة، فأن هذه التنويعة بحكم شخصيتها: د. طارق رؤوف الطبيب النفسي، تتسم بالتحليلية وتشخيص جوانب من شخصية مريم الصفار انها التنويعة التي تقترب من عملية التحليل الموسيقي: عرض اللحن ومن ثم تحليل امكاناته الصوتية وتراكيبه المجلية والسلمية، بطريقة تفصح عن قدرة المؤلف في الأستنباط والأسترسال. والتنويعة مع ذلك تتسم بالدينامية والتوصيل الفني نحوما يشبه الذروة قبل نهاية الفصل بقليل «اجل، لم يقتل وليد الا ذلك الشبق الذي استحوذ على ذهنه، اشبه بقوة شيطانية مظلمة جعلت تزحف على اشراقه الفكري وتنحط به الى

حيث ينغلق ذهنه اخيراً على كل شيء، ويمسي الموت هو النهاية الحتمية الوحيدة.»

ومثل هذه الذروة الجزئية (وقد تكون اكثر وضوحاً) قد تظهر في اية تنويعة موسيقية يراها المؤلف ضرورية لخدمة شكله.

تنويعة رقم ٥:

«وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية

هذه التنويعة اضافة الى التنويعات الأخرى الخاصة بوليد مسعود بكل ابعادها النفسية والتأريخية. هنا استمرار وتطوير المضمون تنويعة رقم ٢ «عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان»، كذلك تتواصل هذه التنويعة مع فصل «وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد» وذلك من خلال اضافات أفقية وتداخل زمني يتطلبها السرد الروائي والمواصلة الفنية، بأعتبار ان النثر الروائي يفتقر الى الهارمونية التي تعمل على تكثيف الموضوع آنياً وعمودياً، فيستعيض الروائي عن ذلك بالطرح المتعاقب، المتداخل للأحداث والمسارات وصولاً الى التكثيف عبر استخدامات عديدة منها: الأيقاعية الملائمة، واللغة الموفية بطبيعة العرض والتطوير، والتواصل التأريخي الذي يهدف الى عرض الجوانب الموضوعية بتداخلاتها المباشرة والضمنية: العلاقة التنموية بين هذه التنويعة والتنويعة الثالثة وكذلك بينها وبين التنويعات الأخرى المتصلة بحياة وليد نفسه. تلك التنويعات التي تبرز بين حين وآخر كلحن محوري تحيط به أطر مترابطة تجسد المضمون العام دون تحديد المساحات بشكل نهائي، لأن مثل هذا (التحديد) يرتبط تقنياً بالشخوص الأخرى وتنويعاتها التي تشكل مع الموضوع المحوري صورة (الروندو) بأمتداداتها واتساعها وتداخلاتها غير المحدودة «منذ ان وعيث كانت المعركة ابدا هي نفسها: بيني وبين نفسي بيني وبين الآخرين بيني وبين العالم معركة حب أردته لكل شيء لكل انسان.... ص ١٧٧». الا تتضح هذه الفقرة وكأنها مقلوب (Ihversion)! لفحوى ما نقرأ في ص ٢٤١ «مطر. ما أعذبه. ما أمره. أحبه... كان يملإ

الوديان، والطرقات، ويهزأ من بيوتنا، ويخترق سقوفها المسكينة بحثاً عن بواطنها اسرارها وهل للفقراء اسرار وللأطفال اسرار، وهل للأمهات اسرار...» وهي ايضاً مقلوب لما نقرأ في ص ٢٤٢ «... وجوهنا في النور المتراقص تتغير من قناع الى قناع.

وفي الداخل سؤال يسمع كأنه صادر من اعماق بئر سحيقة. من أنا؟ من انت، ما الذي افعله هنا؟» ان ما يربط المقلوب هنا بصيغته الاخرى هو الحب، حب التغيير واللهفة الى الاخرين، الحياة، السؤال عن وجود وليد مسعود نفسه ازاء المتغيرات التي شهدها منذ طفولته: الاستلاب والتشرد. فهناك عوامل تستدعي (قلب) الصورة، كما في الموسيقي حيث يتطلب تكثيف اللحن الاساسي وتغيير نبرته، قلب صورة (الكورد) او الجملة المقصودة. ومرحلة الطفولة تبرز في هذه التنويعة وغيرها، فهي جذر الموضوع، او الجذر المتواصل مع تنويعه رقم ٢: الاساس حيث بيت لحم والبيئة وما يتعلق بها.

ان قدرة الفنان تبرز هنا من خلال تحقيق التواصل التقني، والربط الموضوعي للاجزاء والتشعبات من أجل بلوغ التطوير وتجسيد وحدة الموضوع. وفصول الرواية زاخرة بمثل هذا التواصل وهذا الربط اللذين اسميتها بالجسور الممتدة لاحتواء الابعاد وتوثيق العناصر ببعض بغية توصيل الصورة الكلية التي قد نعجز عن احتواء مساحاتها وعمقها لان عملية لاحتواء لا تتم عبر القراءة (رواية) والاصغاء (موسيقى) فحسب. انما قد تتم من خلال التجاوب الذاتي والتكيف لعملية التلقي، ومن ثم «الاستعادة التأملية» اذا جاز التعبير، عبر قدرات المتلقي الذي يمكنه - بعد تلك العملية الاضافية من اعادة الموضوع وجوهره ذاتيا واخفاء التصور عليه - ان يستوعب الصورة الكلية بتأملية خاصة دون تحديد الابعاد بصورة نهائية والتنويعات في رواية البحث عن وليد مسعود مصدر واضح لذلك الزخم والتواصل اللامحدود والانسيابية (الروندوية) التي تعطي انطباعا باستحالة التوقف مما دامت هناك قضية مصيرية ستحدد نتائجها الاجيال القادمة.

هكذا تتوالى التنويعات عبر امكانات الاستمرارية التي تخدم الشكل والفكرة معاً. فحينا نطالع تنويعه نابضة بالايقاعات الملونة والتضاد بين الواقع والممكن، بين الواقع والرغبة، في عرض انسيابي، متدفق، ناتج عن طبيعة الشخوص كما في تنويعة «مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن اعماقها» وتنويعة «وصال رؤوف تكشف أوراقها»، وحيناً نقرأ تنويعة تعود بنا الى موضوعات معينة كانت قد قدمت من قبل، فهي خلاصة متفاعلة مع الحدث الآني عبر «استرجاع» مايؤثر في ذلك الحدث، كما في تنويعة «وليد مسعود يخترق امطار تجدد»، هذه التنويعة التي تتسم بالكثير مما يعرف بفن التطوير (Derelopment) في السمفونية حيث استعادة (موتيفات) معينة وتطويرها عبر الأضافة والتفاعل. وكل تنويعة تكشف عن ذروة خاصة غير محددة فهي ضمنية في الأغلب. ورواية البحث عن وليد مسعود تقترب من رواية «المزيفون» في هذا المجال فهي لا تهتم بالذروة، كهدف رئس اما الذروة تبدو جزءاً هاماً من تفاصيل روائية اكثر بروزاً من الذروة جزءاً واضحاً لكنه غير مقصود بذاته رغم انه متغلغل في ثنايا العمل دون قصدية مرسومة. ولأجل التقريب بين صورة التنويعات الروائية والتنويعات الموسيقية، رغم النتيجة المجردة التي تترتب على مثل هذا التقريب يجدر بالقارئ ان يصغى

الى «تنويعات على لحن من هايدن» التي انجزها «براهمز» ليستوعب اللحن الهايدني الأصلي اولاً ثم يواصل متابعة التأثيرات التقنية التي تركها براهمز على العمل، تلك التأثيرات والتوسيعات التي التي نعث من اللحن (الموضوع) الأساسي.

وليد مسعود والتحويرات اللحنية : Theme» transportation

في القصيدة السمفونية يعرض المؤلف لحنه الرئيسي عبر زوايا فنية عديدة تتلاءم والرؤية الخاصة بالعمل. فاللحن الرئيسي يظهر، كوحدة عضوية بين وقت وأخر عبر طبقات صوتية (سلالم ومسارات) مختلفة، اويرى المؤلف ضرورة اخضاع نبرة معينة او ايقاع ما من اللحن الأساسي الى عملية تطوير وتوسيع، او اجراء العملية نفسها على جزء معين من اللحن، ومثل هذه العمليات الفنية تظهر بوضوح في رواية البحث عن وليد مسعود : ابعاد الموضوع تبرز عبر زوايا عديدة، متباينة، متحدة، متداخلة، تسهم في تجسيد تلك الأبعاد من خلال التأثيرات التي تركها الموضوع المحوري : تأثيرات وليد مسعود في نفوس الشخوصي الأخرى فثمة مركزية تتوزع في خطوط أفقية وعمودية وتستقطبها في بؤرة عريضة وعميقة في آن. في حين نرى ان التحويرات تمت في رواية (المزيفون) من خلال شخصية واحدة متمثلة بأدوارد الذي ينظر الى الموضوعات الأخرى عبر عدسة ذات زوايا عديدة، عامة وخاصة.

واذا كانت تحويرات الموضوع الأساسي قد ظهرت على طول رواية البحث عووليد مسعود بتنويعات افقية تطلبها الشكل، فأن التحويرات والعناصر النغمية الأخرى المضافة برزت بوضوح على طول صفحات الفصل المسمى «ابراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر» : فهناك الأسترجاع الى جانب التحويرات، وهناك اشارات الى تنويعات سابقة وتوسيعات وتفاصيل هامة : «كان كتابه «الأنسان والحضارة» في المطبعة بيروت بيروت ايا مئذ. . . ص ٣١٣». هذا الأسترجاع يكثف ما سبق ان طرحه المؤلف حول كتابات وليد مسعود، تليه «اشارة» الى تنويعة سابقة : «بدا لي أشبه بالنساك : شيء رهباني فيه يجعله يبتعد عنك ويقترب منك في آن واحد، ولم ادهش حين علمت، بعد ذلك بأنه ترهب فعلاً في صبياه. . . . ص ٣١٣». وتغضب ذلك تفاصيل أفقية موسعة «ولكن نزوحه من مدينته، ومجيئه الى بغداد وهو لا يحمل كما قال الا الثياب التي على ظهره أخر دراسته بعض الشيء، ويبدو انه انخرط لفترة قصيرة في عام ١٩٤٨ في جيش الأنقاذ بدمشق. . . ص ٣١٤». وتلي هذه التفاصيل «اشارة» موجزة ضرورية الى تنويعة مريم الصفار «مريم الصغار، هذا الهوج الطاغي في المرأة، الذي يجعل من حياتها فوضى . . . ص ٣١٦». اما تحويرات الشخصية الرئيسية : وليد مسعود، فتتضح عبر النسيج العام للفصل المذكور وتبرز في مقاطع معينة منها : «كان انهيار ريمة نهوضاً مذهلاً لوليد. . . انها في سبات عقلي مطلق. . . وماهي الاسنوات حتى كان يتجول بأعماله وافكاره بين بغداد واقطار الخليج واقطار العالم. بداوة فطرية كانت دفينة في دفه انطلقت من كل اسار. كيف كان يستطيع الكتابة رغم أعماله وتحركاته تلك جميعاً؟ ص ٣٢١». «وليد كما عرفته كان يرفض القيام بدور لا يتقنه ودوره الأهم هو تغذيه الروح الجديدة المبنية على العلم وعلى الحرية على الحب على التمرد على السلفية تحقيقاً للثورة العربية ص ٣٢٢». «ما حلت مصيبة برجل مثله، الا وخرج منها أقوى وأصلب فالصعيد الذي يمم وجهه شطره يومئذ كان في أعلى القمة. ولو أنه كان يعرج ويسعل، ويده ترتعش حين يشعل سيكارته ص ٣٢٣». «. . . او ما كنت اراه في كتابات وليد في السنين الماضية : مجابهة الأنسان للعالم، على نهجه الخاص. المجابهة. الغلبة. تأكيد الرؤية الفذة. التحلي الميتافريقي عبر المادة الحياتية ص ٣٣٠». «كم إمرأة عرف في حياته قبل ريمة ثم وعلى وجه أخص بعدها؟ كنت أشعر ان في اعماقه شيئاً يرفض تسليمه لأية امرأة وحالما تبلغ العاطفة فيه نقطة الأحتدام، يخشى على ذلك الذي في أعماقه من الأحتراق، فيصد الخيبة عن نفسه. وقاية اوحفاظاً، كأنه يتحكم بتجربة داخلية يرفض التخلي عن سيطرته عليها. . . ص ٣٤٠»

هكذا تتوالى التحويرات : عرض جوانب الموضوع المحوري عبر اشارات وتفاصيل يتضح فيها شيء من جدة في الطرح في كل مرة، وهذه الجدة تعتبر اضافة ضرورية غرضها التعميق والأسترسال والتطوير. تماماً كما يعرض المؤلف الموسيقي عناصر موضوعة عبر توزيعات صوتية وتوسيعات لونية، آليه متباينة ومتحدة في آن واحد، تعمل على اداء الأعماق. ويمكن استيعاب هذا الأسلوب في الموسيقى من خلال الأصغاء الى القصيدة السمفونية المسماة بالمقدمات للمؤلف (فرنز لست)، او الأصغاء السمفونية الفنتازية لبرليوز، وسمفونية شهرزاد لكورساكوف. اما الأيقاع العام الذي بنيت عليه تنويعة (ابراهيم الحاج نوفل) فهو جديد، متوتر، مهزوز، تبرز من خلاله اختلاطات الواقع بالماضي بالخيال نتيجة الحالة النفسية التي يمر بها ابراهيم.

●

الفكرة الثابتة Idee

وتسمى ايضاً بالفكرة المسيطرة. وتتلخص في التأليف الموسيقى

بظهور عناصر ومكونات «الفكرة الواحدة» خلال اجزاء ومقاطع العمل بحسب الضرورة التي تمليها التقنية المنبثقة من طبيعة العمل. وظهور العناصر والأبعاد يتم عبر مجالات صوتية مختلفة (محورة) وسلالم ومسارات ايقاعية ملونة تهدف الى عملية تحليل وتركيب وتحقيق وحدة العمل المطلوبة. * ومفهوم الفكرة الثابتة كان اسلوباً جديداً لبداية الموسيقى الواقعية حيث انعكست قضايا الواقع كأفكار بارزة في العمل السمفوني، خاصة عند (برليوز) الفرنسي، وكانت بدايته مع سمفونيته المعروفة بالفنتازية، حيث تبرز (الفكرة الأساسية) على طول السمفونية بتحويرات واضافات وابتسارات وتلوينات واضحة يتطلبها الموضوع السمفوني الجديد الذي أبدعه (برليوز) دون ان يلاقي آنذاك غير الجفاء من قبل المتخصصين انفسهم. وما يتصف به هذا الأسلوب هو الأنسيابية اللامحدودة والحرية في الأداء (الذي يذكر باسلوب التذكر اللاارادي الذي استخدمه بروست في البحث عن الزمن المفقود). والروايه تعني في الأغلب بفكرة. وهناك روايات تسمى بالفكرية ولا أزعم ان البحث عن وليد مسعود رواية من هذا الطراز، انها هي رواية قضية وشخوص، قدمت في فصولها تقنية عالية في الطرح والتبادل، تلك التقنية التي جسدت فكرة رئيسية. نحس بها عبر الفصول: الموت. فأذا كان وليد مسعود يمثل الموضوع المحوري فأن الموت يمثل الفكرة المسيطرة، تلك الفكرة التي تبرز بين ثنايا الفصول لتكشف طابع الشخصية الرئيسية ومعاناتها عبر مأساوية الحدث. الموت: ليس بمفهومه الأعتيادي: الأنتهاء او الفناء، بل الموت بمفهومه البطولي، الأستشهاد من أجل قضية، وما الشخصية الرئيسية هنا الا رمز للتضحية والأستشهاد، تلك الممارسة العظيمة التي ابتدأت منذ أجيال مروراً بمروان ووصولاً الى وليد مسعود وصعوداً نحو الأجيال القادمة.

بين التنويعات والمتواليات:

يخيل للقارئ منذ البداية، ان رواية البحث عن وليد مسعود، مبنية على الشكل الموسيقي المعروف بالمتواليات (Suite)، خاصة وان هناك، في سياق الرواية اشارة الى متواليات الهاربسكورد لبورسل. واذا كانت الرواية توحي بذلك خاصة وهي تبدأ بالشريط الذي يذكر بقسم التمهيد (Introduction) الذي تبدأ به عادة المتواليات، فأن فصولها بالتأكيد تعكس التنويعات بوضوح وتفصيل يجعلان القارئ انه ازاء عمل موسيقي (تنويعي) يزيد من تصوره هذا لغة الرواية الشعرية وايقاعاتها البارزة الموظبة بحس فني عال بأهمية الأيقاع في الشكل عموماً. اقول هذا وأعود الى التنويعات التي تعبر كل تنويعة عن روحية اوخاصية اللحن الأصلي رغم اختلاف بناء كل تنويعة عن غيرها الأسلوب والأيقاع دون ان يمنع ذلك من تكرار الموضوع الرئيسي في تنويعة معينة لكن مع اختلاف في التوزيع حيناً واختلاف في الأسلوب والصوت المميز (في الرواية) الآلة المؤدية ولونها (في الموسيقى) واختلاف في الطبقة الصوتية (النبرة) التي تقابلها في الرواية (الشخصية) وصوتها المعبر عن قضية وموقف. لكن التنويعات عموماً مهما اختلفت اوتباينت تعكس (ماهية) اللحن المحوري وتجسيد الأفاق الصوتية (النغمية) والنبرات المتباينة المتعددة المتحدة بشكل كلي يفضي لنتيجة فنية، الى التقنية المعروفة في الفنون: التوسيع والتطوير. فليس من تنويعة الا وتوثر فيها روح الموضوع الأساسي تماماً كما في تنويعات الرواية. لا تبدأ تنويعة الا بتأثير وليد مسعود نفسه: حياته وافكاره وعلاقاته وأخيراً نهايته الواضحة الغامضة. ثمة داخل كل تنويعة روح وليد مسعود تؤثر فيها عبر معايشة حاضرة ماضية، فلولا ذلك التأثير لما ظهرت التنويعات التي كان لها الدور (الفني المفروض) في كشف أهمية الموضوع العام وتشعباته وامتداداته. كذلك يفعل المؤلف الموسيقي فهو لايقدم على تنويعة اي نحن الا اذا توفرت فيه المقومات نفسها: قوة اللحن وقيمته التقنية ونوعه وألوانه الواضحة والنغمية.

وتبقى الأشارة الضرورية الى وحدة الموضوع في مثل هذه الأعمال: فما دام الموضوع الأساسي يستمر تأثيره في صلب التنويعات فأن وحدة الشكل تكون ذات أهمية خاصة وتميزه طالما اجتذبت المؤلفين الذين رأوا في التنويعات مجالاً للتعبير عن بعدين ضرورين: تعميق المسار وتوسيع العناصر بأضافات نابعة من العنصر الرئيسي نفسه. ورغم ان ذلك نتيجة واضحة لأية عملية تفاعل وتطوير في الفن الا انها نتيجة ذات خصوصية في التنويعات تتيح للمؤلف التكثيف عبر تقاطع وتداخل وتقابل الموضوعات الأساسية وغير الأساسية. فهناك اذن التعميق والتقاطع: تقنيان تعملاق على تجسيد الشكل وامكاناته. وقد توضحت هتان التقنيتان في الرواية بشكل بارز.

اما المتواليات فهي تقترب من التنويعات في تعدد المقاطع ضمن الشكل، غير ان الأمتداد (الطولي) يطغي على المتواليات رغم توفر التلوين النغمي والأيقاعي وعلاقاتها التسلسلية من الوجهة الفنية البحته فما يربط بين اقسام لمتواليات هو عمود فقري يتجدد بحسب القدرة. التأليفية لدى المبدع، في حين تكون (وحدة الموضوع) الناتجة عن عملية (تفاعل) الأجزاء هدفاً رئيسياً في تنويع اي لحن. والمتواليات في الموسيقى تقدم تعدد الأيقاعات والأنغام المحلية المعروفة في الموسيقى الشعبية الى جانب الأبتكار الخاص. فيما

التنـويعـات تهتم بالـدرجـة الأولى بالتقنيـة المـرتبطـة بقدرة المؤلف الخـاصـة على تحقيق (الأضـافـة) الى جانب التجسيـد عبر عوامل التحليـل والتجـزئي ومن ثم التكثيف والبنـاء اضـافـة الى مهمـة التكثيف في المتواليات يكون المتلقي ازاء سلسلة من مقاطع تتعاقب حسب نظـام فني خاص في حين يكـون المتلقي مع تنـويعـات أمـام لوحـة (بـانـورامية) تتطلب منه قدرة معينة على استيعاب اتساعاتها وتشعبـاتهـا وعمقهـا. والقارئ يجد نفسه ازاء لوحة مماثلة اثناء قراءة فصول البحث عن وليد مسعود.

اسعد محمد علي.

الهوامش

* فصل من دراسة مقارنة بعنوان (بين الأدب والموسيقى) للكاتب تصدر قريباً.

١ - راجع مجلة الاقلام عدد ٩ لسنة ١٩٨١

٢ - البولنوني: فن تعدد الأصوات.

* رونـد: او الـدوار، شكـل فني يتألف من من موضوع رئيسي وعدة موضوعات ثانـويـة مهمة في العمل يدور حولها الموضوع الرئيسي الذي يظهر بين اونة وأخرى مكـونـاً حلقـة المـوصل بين الحلقات (الموضوعات) الأخرى حيث يتشكل المنظور الدوار للعمل.

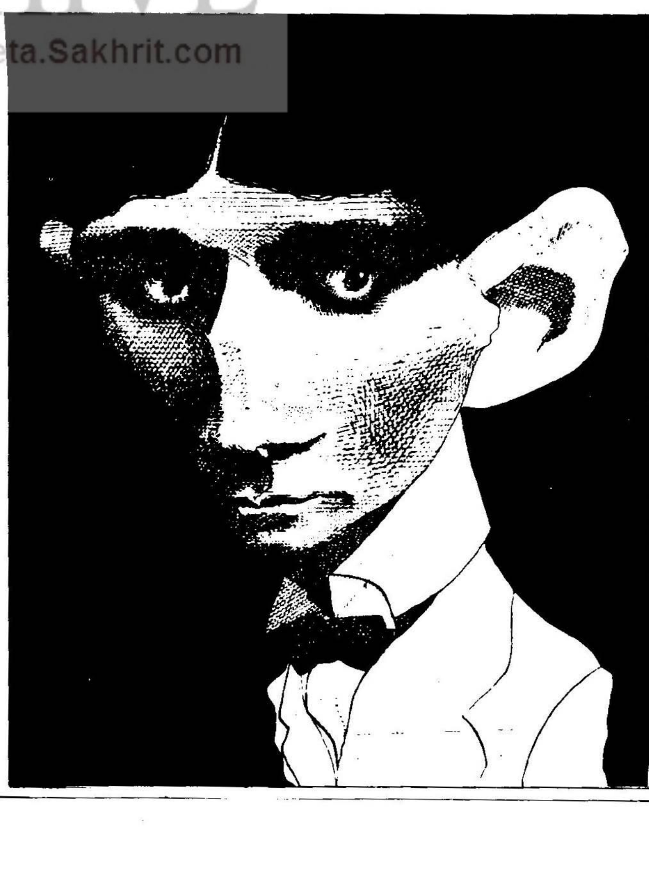
* والتحـويـرات بحـد ذاتهـا قد تعتـبر خلاصـات ضمنيـة لأسلوب التنويعات. والتحـويرات ليست جديدة على الفن الروائي لكن استخدامها بتداخل وتوليف مع صيـغ التنـويعـات أكسبها عمقاً وأهمية في رواية البحث عن وليد مسعود. وما طريقـة الأصـوات التي توزعت على طول الـروايـة الا معـادل لفن التحويرات، وهي ايضاً قد أكسبت الرواية عمقها الخاص من خلال المزج والتداخل.

* «الأيقاع هو الصورة المميزة، ترتيب الأجزاء كلا واحداً» وهذا المعنى وارد ايضاً عنـد المأسـاويـين الأغـريق ثم عرف فيها بعد بعداً زمنياً فدل على «هيئة الحركات المـرتبـة في المدة»، الوزن بالمعنى الأرسطاليسي» - البنيوية تأليف جان اوزياس، ترجمة ميخـائيـل مخول ص ٤٦ - وتـوضيحـاً لذلـك نقول ان الحركات هي صيغ الأيقـاع التي تستغـرق في المـوسيقى، وكـذلـك في المسـرح والرقص، مدة اوزمناً (طبيعياً) لتتكون حسب مسارها المرسوم لها.

* المقلوب او القلب في المـوسيقى يعني أداء تركيبـه صوتيـة (كـورد) اوجملة معينة بترتيب معـاكس جديـد يحوي على كافـة العنـاصـر الصـوتيـة لتلك الـتركيبية، والفرض منه التكثيف والتوسيع من خلال اعادة النغمات نفسها بتركيبات شكلية مختلفة دون تغيير في المادة الفنية.

أية حقيقة تلك التي يبحث عنها كافكا؟

○ كاظم سعد الدين



تمهيد:

كتبت في مجلة الاقلام العراقية في عددها التاسع من السنة الرابعة عشرة، حزيران ١٩٧٩ مقالة بعنوان (حل رموز كافكا الصهيونية) وقد قسمتها الى ثلاثة اقسام:

اولاً: نبذة موجزة عن الصهيونية في ايام كافكا.

ثانياً: المعالم الصهيونية في حياة كافكا.

ثالثاً: المعالم الصهيونية في قصص كافكا.

ومن المسائل والمعالم الصهيونية في حياة كافكا اشرت الى تأييد كافكا للصهيونية ومسألة الاندماج والغيتو وارض كنعان وبرج بابل ومشروع الجماعات العاملة غير المالكة لدولة اسرائيل المرتقبة والتشتت وتعلم اللغة العبرية وفرقة التمثيل البولونية.

اما المعالم الصهيونية في قصص كافكا فقد تناولت اغلب رواياته وقصصه واقاصصيه واشرت الى المعالم الصهيونية في كل واحدة منها وبصورة موجزة جداً.

ولا ارى حاجة الى اعادة تلك المقالة طبعاً ولا الى تلخيصها غير اني اود أن أبين ان الرموز التي اوضحتها يمكن ان تساعد قارئ كافكا في كشف مضمون قصصه. ورموز الادب لم تكن في يوم من الايام رموزاً كيمياوية اوعينية. فهذه الاخيرة متفق عليها مسبقاً مسجلة في جداول يعرفها حتى الاطفال. فهي اذن لم توضع الا من قبيل الايجاز وليس لاجل الايحاء واثارة التفكير. ولا اريد ان ارد

على جميع الاراء والافكار التي اثارتها مقالتي والا لدخلنا في متاهة سفسطائية لاتغنينا شيئاً لان تلك الاراء تعتبر نفسها هي التي توصلت الى حقيقة كافكا وحدها.

حفزت مقالتي المذكورة وترجمة قصة «في مستوطنة العقاب» وتعليق الاستاذ سعيد احمد الحكيم عليها في العدد نفسه ان تكتب الاستاذة الفاضلة بديعة امين كتاباً يقع في مئتين واربعين صفحة كبيرة اصدرته دار الاداب في بيروت في كانون الثاني عام ١٩٨١ بعنوان «هل ينبغي احراق كافكا؟» وكان نصيب مقالتي في الكتاب القسم الاول ويقع في ثلاثة فصول اما القسم الثاني فيتناول مناقشة «في مستوطنة العقاب والحجر وتحريات كلب وبنات آوى وعرب «اما القسم الثالث فهو ترجمة لقصتين لكافكا هي تحريات كلب والحجر.

ولما كانت جميع مواد الكتاب قد وردت الاشارة اليها في مقالتي الموجزة فاري لزاماً علي ان اشرح بشيء من التفصيل هذه المرة وارد على ماجاء في كتابها وخصوصاً الامور التي ساثبت فيها صهيونية كافكا، اعتماداً على نصوص قصصه كما فعلت اول مرة، وخصوصاً بعد ان صححت الكاتبة الفاضلة الاخطاء المطبعية الواردة في كتابها المذكور في الاعلانات التي اطلع عليها القراء. ولما كان الكتاب قد نشر في الوطن العربي فلا بد ان يعرف القارئ وجهة النظر الاخرى، واذا انزاح الستار وانكشفت صهيونية كافكا كما انكشف عداء سارتر ووقوفه الى صف الصهيونية فاني ارجو ان لايصاب احد بالهلع عند ذاك «انظر ص ٧ من كتاب هل ينبغي . . . » فهل تقتضي معركتنا ضد العدو الصهيوني التغاضي عن احد اركانه بله التستر عليه بحجة انه شخصية ادبية ذات مكانة عالمية هامة؟ ان كشف العدو وتعريته وعدم التستر عليه ليس بطبيعة الحال ظلماً لشخصية ادبية ذات مكانة عالمية هامة الى صفوف الصهيونية كما تتصور الكاتبة الفاضلة. (ص ٩) فانه عند ذلك لن يصبح أفضل من ساول بيلو وسنجر وغيرهما ولن يضيرنا ضياعه شيئاً.

سوف اناقش اهم الامور التي وردت في كتابها. وسوف اضع المصدر الذي اعتمدت عليه بعد الاقتباس أوفي المتن نفسه. وزيادة على النصوص المترجمة الى العربية التي اشرت اليها في مقالتي الاولى وقرأت منها (استنتجت وساضيف بعض الاقاصيص لكافكا مترجمة ترجمة امينة عن الانكليزية في نهاية البحث ليقف القاريء على مدى صحة ما توصلت اليه وليحتكم بنفسه ويجد له رأياً جديداً اذا شاء ولم يقتنع بكلتا النظرتين وسوف يعرف اية حقيقة تلك التي افنى كافكا عمره وهو يبحث عنها كما ترى الكاتبة الفاضلة (في ص ٧ من كتابها).

اولاً: قضايا صهيونية في حياة كافكا . . . .

ساقدم في نقاط مما في حياة كافكا وفي ادبه ما يظاهر الفكر الصهيوني في بحوثه وقضاياه ذات الحجج والاسباب التي اتخذت منها الصهيونية منطلقاً لدعواها: الطرد من فلسطين، الشتات والاضطهاد العودة، الصهيونية مفتاح المشكلة اليهودية وغير ذلك. وهي الأمور والقضايا ذاتها التي لابد ان توافق عليها الكاتبة الفاضلة اساساً لاثبات صهيونية الكاتب (وقد وردت في ص٧ من كتابها هل ينبغي . . .) سوف يتبين بعد ذلك مدى صهيونية كافكا، وسوف تتجلى الفائدة في كشفه عدواً في معركتنا الفكرية ضد الصهيونية وعند ذلك لن نأسف ولن يصيبنا «الهلع كذلك الذي تفجره لسعة افعى ولن نكون قد خدعنا» كما تدعي الكاتبة الفاضلة (ص ٧ مرة اخرى).

ان كافكا في اعماله الادبية لايختلف عن اي صهيوني في السعي الى بلوغ غايته في ايصال المفاهيم الصهيونية بهذا الشكل القصصي او ذاك كما يقولون الان بصورة غير واضحة في اغلب الاحيان.

١ - مشروع الجماعات العاملة غير المالكة:

بخصوص المعالم الصهيونية في حياة كافكا استشهدت بقول ورد لدى روجية غارودي في «واقعية بلا ضفاف» ص ١٧٨ هذا نصه لديه:

«وفي مراحل مختلفة من حياته تفتحت امام عينيه طرق مرسومة من قبل فقد وضع في عام ١٩١٨ مشروعاً لجماعات عاملة غير مالكة يرسم الخطوط العامة لجماعات الكيبوتز في دولة اسرائيل المرتقبة.»

لابد لي من الاشارة هنا الى ان جزءاً من هذا الاقتباس هو: لجماعات الكيبوتز في دولة اسرائيل المرتقبة، قد سقط من مقالتي تلك مع رقم الاحالة ٢٥ الى الهامش.

تقول الكاتبة الفاضلة «ان ماكس برود لم يربط هذا المشروع بأية رؤى صهيونية او اهداف او تطلعات صهيونية وانما يقول لنا انه مستمد من التجارب الفعلية التي كان يواجهها في مكتب عمله» (ص ٣٨) تلك هي حقيقة المشروع كما ترى الكاتبة وليس كما يرى روجية غارودي أما الدافع لوضعه فتقول في الصفحة نفسها ان «الشيء الذي يلفت النظر ان ماكس برود يورد هذا المشروع مباشرة بعد مايروج عن حادثة مفجعة اطلع عليها كافكا بحكم عمله في مؤسسة التأمين من الحوادث المالية حيث قامت احدى العاملات بخنق طفلتها البالغة تسعة اشهر من العمر تقريباً بسبب العوز والفاقة»

قولها هذا لاينفي صهيونية الرؤى والاهداف او التطلعات الصهيونية في المشروع لجماعات عاملة غير مالكة يرسم الخطوط العامة لجماعات الكيبوتز في «دولة اسرائيل» المرتقبة حسب ماتفتح امام عينيه من طرق مرسومة من قبل كما يقول غارودي وليس في المانيا او جيكوسلوفاكيا!

اقول: ان كافكا كان مطلعاً على حركة الحاسدية التي اسسها اسرائيل اليزير (١٧٠٠ - ١٧٦٠) في بولونيا بعض الشذرات عنها في يوميات كافكا منذ عام ١٩١١. ولم يكتف بهذا فقد انضم كما يقول غارودي (ص ١٧٨ واقعية بلا ضفاف) بتأثير من دورا ديامنت الى الحركة الحاسدية وهي مذهب متصوف وان والتوراتيه الداخلية للحاسدية هي التجسيد الاجتماعي للصهيونية كما يقول غارودي ايضاً (ص ١٧٩).

ولكن الكاتبة الفاضلة تقول (في ص ١٠ - ١٠ ان كافكا لم لكن اديباً صهيونياً بسبب من حقيقة انني اعلم تماماً ان كافكا قد تعرض في فترة محدودة من حياته لتأثيرات صهيونية من خلال علاقته

بصديقته ديامنت . . . انصبت عليه من الخارج عبر علاقة عاطفية ولم تكن نابعة من اعماق ذاته (كذا)

لا ادري كيف علمت الكاتبة الفاضلة بكل تلك الامور علماً تاماً؟ بل هي تضيف قولها: انني اضع في اعتباري ان صهيونيته المفترضه ابعد ماتكون عن المفاهيم التقليدية المعروفة . . . وانها اقرب ماتكون من صهيونية روحانية سلبية وموقف طوبائي يبحث عن فردوسه الارضي في عالم موهوم.

ولنرد على ذلك نقول ان الدكتور اسعد عبد الرحمن في ص ٦٥ من كتابه «المنظمة الصهيونية العالمية» دراسات فلسطينية عدد ١٥ منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٦٧، ان المنظمة الصهيونية تتشكل من ثلاثة تجمعات سياسية هي:

الصهيونيون الاشتراكيون والصهيونيون المتدينون (المزراحي) والصهيونيون العامة.

اما في الاحزاب السياسية فهناك الصهيونيون العمليون والصهيونيون السياسيون فالمنظمة الصهيونية تشتمل الصهيونية الهرتزلية والصهيونية الثقافية والصهيونية الدينية. (ص ٦٥)

والصهيويون أما اعضاء في المنظمة الصهيونية والمؤسسات الصهيونية الاخرى او مؤيدون لفكرة الصهيونية دون انتظام في اية هيئة صهيونية (ص ١٥٤).

تحت لواء اي نوع من الانواع الصهيونية ينضم كافكا اذن؟ لايهمنا هذا التحديد مادام منضوياً تحت الصهيونية عموماً ومنها الحاسدية التي انضم اليها. والحاسدية كلمة عبرانية من حسديم اي المثقفون وهي حركة دينية اجتماعية اسست عام ١٧٥٠ من اجل انعاش الممارسات المتزمتة للحاسدية الاولى(راجع معجم لاروس الانكليزي ومعجم وبستر).

والحاسدية والحاسديون الاوائل فرقة ظهرت في القرن الثاني قبل الميلاد وقد عاشوا جماعات حول شاطئ البحر الميت الفوا فيما بينهم نظام الملكية الفردية وجعلوا جميع ماتحت ايديهم من ارض ومنقول وملابس واطعمة ومتاع ملكاً جماعياً شائعاً يحفظ مايزيد منه عن الحاجة العاجلة في مخازن عامة. وهي تختلف عن فرق اليهود الاخرى في امور كثيرة وتخالف معظم ما تذهب اليه تعاليم العهد القديم والتلمود لايربطها ببقية فرق اليهود الارابطة الانتماء الى بني اسرائيل.

(انظر كتاب د. علي عبد الواحد وافي اليهودية واليهود ص ٩٠ - ٩٣) وقد جاء ذلك رد فعل للأقطاعيات الكبيرة التي يملكها عدد محدود من الافراد والطبقات وتكدست معظم الثروات الاخرى في ايدي هؤلاء حتى ضاقت بها بيوتهم فلجأ الى معبدهم نفسه واتخذوا منه مخزنا يحفظون فيه نقودهم وتحفهم واحجارهم الكريمة والثمين من اموالهم فاستحال ذلك المعبد الى بنك يهودي يحفظ ودائعهم وقد جاء ذلك نتيجة الالتجاء الى اخس الوسائل فكانوا يأكلون اموال الناس بالباطل ويسلبون الضعفاء واليتامى والارامل ويقرضون المعوزين من بني جلدتهم وغيرهم بالربا الفاحش مع ان شريعتهم تحرمه فيما بينهم ثم يستولون على اراضيهم سداداً لديونهم او يبيعونهم ويبيعون اولادهم وزوجاتهم بيع الرقيق وبذلك استحالت معظم الاراضي الى اقطاعيات كبيرة (المصدر نفسه ص ص ١٣٩ - ١٤٠)

في الكلام اعلاه تجد تعليلاً لقول كافكا: ماذا يربطني باليهود. وتجد فيه حقيقة المشروع للجماعات العاملة غير المالكة والطرق المرسومة من قبل التي تفتحت امام عينيه والتي يتحدث غارودي عنها.

تنقل الكاتبة الفاضلة في ص ٣٢ عن ماكس برود قوله ان كافكا تراجع عن صيحته تلك: (مالذي يجمعني واليهود) قولاً وفعلاً. وقوله ان كافكا اقترب تدريجيا من موقف الصهيوني بعد ذلك. ويضيف ان كافكا كان يقدم له العون والتشجيع في مشاريعه الصهيونية.

افلا يرتبط مشروع الجماعات العاملة غير المالكة الذي رسمه كافكا لدولة اسرائيل المرتقبة برؤى صهيونية او اهداف او تطلعات صهيونية؟

٢ - الاندماج والغيتو:

ذكرت في مقالتي ان كافكا كان ضد فكرة الاندماج اي اندماج اليهود بالشعوب التي يحيون بينها وضربت مثلاً على ان «الغيتو» كان مايزال حياً في نفوس اليهود.

غير ان الكاتبة تقول في ص ٣٩ من كتابها: ان كافكا كان مندمجاً اذا كنا نفهم من الاندماج الاسس والمقومات الثقافية والتربوية والاقتصادية والاجتماعية التي يقيم الانسان عليها حياته وضربت امثله للأسس والمقومات المذكورة.

بيد ان الاندماج هو الدعوة التي ارتفعت بين اليهود وكانت تعني تخلي اليهود عن حل المسألة اليهودية وذلك بالانصهار في المجتمعات الاخرى بالتخلي عن الدين اليهودي والتنصر والتعميد وعدم التمسك بالتقاليد اليهودية والزواج بغير اليهود. ولكننا نجد كافكا وغيره يحاولون الابقاء على ذكريات الماضي سواء عن طريق سكن الاحياء اليهودية اوما شابهها الخاصة بهم والاجتماعات في النوادي الصهيونية من اجل ان يشعروا ان لهم تاريخاً مشتركاً ويربطهم مصير مشترك. فاذا كانت الملابس التقليدية او الدينية تعني لديهم وطناً يوجد امامهم فلماذا لايكون الحي اليهودي او الغيتو، اختيارياً او مفروضاً يمثل املاً في امكان انشاء وطن.

واذا كان حديث كافكا مع يانوش عن الغيتو لا يقنع الكاتبة الفاضلة بانه دعوة ضد الاندماج، فاني احيلها الى ص ٨٨ من (يوميات كافكا) باللغة الانكليزية حيث يتحدث عن الغيتو بقوله:

خطر لي امس انني لم اكن احب امي دوما كما تستحق وبقدرما استطيع ذلك لأن اللغة الالمانية قد منعت ذلك. فالأم اليهودية ليست (موتر). اطلاق كلمة (موتر) عليها يجعلها مضحكة نوعا ما ليس لذاتها لاننا في المانيا) نحن نعطي الام اليهودية اسم أم المانية، ولكن ننسى التناقض الذي يغوص في العواطف عميقاً جداً،

(موتر) هي المانية الى حد غريب بالنسبة لليهودي فهي تتضمن بصورة لاشعورية البهاء المسيحي مع البرود المسيحي ايضاً فالمرأة اليهودية التي تدعى (موتر) لذلك لا تصبح مضحكة فقط بل غريبة. كلمة (ماما) اسم افضل لو لم يتصور المرء كلمة (موتر) وراءها. اعتقد ان ذكريات الغيتو فقط ماتزال تحفظ العائلة اليهودية لان كلمة (فاتر) «الاب» ايضاً بعيدة عن معنى الاب اليهودي. انتهى.

فما رأي الكاتبة الفاضلة بهذا؟ اليس هذا دعوة «لابقاء» ذكريات الماضي حية في اذهان اليهود من أجل ان تخلف لديهم احساساً بأن مصيرا مشتركا ووضعا عاما أزليا يؤطر حياة اليهود جميعاً في كل الاوقات وفي كل الاماكن متجاوزة في ذلك الحقائق المادية والوقائع التاريخية التي تنفد تلك الدعاوى كما ورد في كتابها ص ٣٨. ام انها سوف تجد مخرجا جديداً لمأزقها من أن كافكا «لايعتقد بان ذكريات الغيتو فقط ماتزال تحفظ العائلة».؟

يعتقد الصهاينة ان اليهودية صنو للقومية فلا بد لها من ارض ولغة. وهم يعرفون انهم ليس لديهم ارض ولا لغة كانوا يسعون للاستيلاء على الارض التي ليست لهم (اي فلسطين) واحلال اللغة العبرية محل اللغات التي يتكلم بها اليهود في سائر انحاء العالم. فلا معنى للقومية اليهودية في الدياسبورا (اي الشتات) بدون الارض القومية واللغة القومية. فالغيتو او الحي اليهودي باي شكل من الاشكال كان يربط اليهود الى بعضهم ويقوي شعورهم وولاءهم الديني. ولم يضعف هذا الشعور والولاء الديني الا بعد اختفاء الغيتو الذي كان بمثابة دولة ضمن دولة وبعد ان تقبل اليهود لغات البلدان التي عاشوا فيها واستعملوها للتخاطب (انظر الدين والدولة في اسرائيل تاليف د. اسعد رزوق ص ٣٢ - ٣٣ وص ١٢٩)

ولهذا جاءت النوادي الصهيونية التي كان كافكا مواظباً على ارتيادها لتقوي الرابطة بين اليهود وتدعو الى استيطان فلسطين والاستيلاء عليها باي ثمن والى تعلم اللغة العبرية حتى في الدياسبور والتمسك بالدين والتقاليد اليهودية. وقد قال كلاتزكين «ان اليهودية في الماضي قامت على الدين والارض واللغة» (انظر المصدر السابق ايضاً ص ١٢٩)

لذلك نستطيع ان نقول ان الغيتو او الحي اليهودي وكذلك النوادي الصهيونية وما تهدف اليه هذه النوادي والجمعيات ومنها دعم حركة الاستيطان في فلسطين عن طريق الهجرة اليها وشراء الاراضي واقامة جهاز للدفاع عن المستعمرات وحث اليهود على دراسة الدين والتاريخ اليهودين ودراسة اللغة العبرية كلغة حية - كل ذلك كان بمثابة الرابطة التي تشدهم الى ماضيهم وتحفظهم من الاندماج والانصهار في المجتمعات الاخرى وتشدهم الى ذكريات ماضيهم وتاريخهم وتخلف لديهم احساساً بالمصير المشترك. وهذا ماكان ظاهراً في مجمل حياة كافكا التي نوهت عنها في مقالتي «فلم تكن عزلة اليهود، في ذاتها اعتزازاً بل صراعاً وتحدياً» «انظر ذلك لشمويل ايشغر الشعب اليهودي وارض اسرائيل في كتاب من الفكر الصهيوني المعاصر - كتب فلسطينية ص ٣٣

ويقول جاك نانتي في المصدر نفسه ص ٦٢: التحدي يولد الرفض والرفض يولد بدوره تحدياً اكبر وهكذا دواليك، كان لليهود خلال نحو من تسعة عشر قرناً «تاريخ» (هو تاريخ دفاعهم عن انفسهم ضد الاضطهاد) و«وحدة معتقدات» (الايمان باستمرارهم كشعب وبالخلاص الاخير) و« وحدة مصالح» و(تضامن اليهود في وجه المظالم والبشاعات)

ويقول المصدر نفسه: يقال ان الامة مجموعة متناسقة الى حد ما تستوطن منطقة معينة لمدة طويلة. ولكن الاتشكل هذه المناطق المحدودة المصغرة التي هي الغيتوات وحدات اقليمية؟ ان كونها متباعدة عن بعضها البعض لايغير شيئاً في الامر. ذلك انها كانت تشعر بوجه الاضطهادات، بتضامن فيما بينها.»

هذا على الاقل برأيهم، فيما يعتقدونه للعلاقة بين الغيتووبين التاريخ المشترك، الذي قالت الكاتبة الفاضلة ص ٣٨ انها لم تدرك العلاقة بينهما. فهل يمكن الآن ان تدرك ذلك؟

٣ - دراسة العقيدة اليهودية:

ان الصهيونية حركة عنصرية اساسها الفكر اليهودي وعمادها المبادئ والأفكار النابعة عن اليهودية مباشرة (انظر د. عبد الله سلوم السامرائي، القاديانية والاستعمار الانكليزي ص ٢٣٩)

أليست دراسة كافكا اللغة العبرية وتعمقه في دراسة اللاهوت اليهودي والفلسفة اليهودية ومواظبته على حضور اجتماعات النوادي الصهيونية هذا السبب برهاناً على صهيونيته؟

غير ان الكاتبة الفاضلة تقول في ص ٢٤ من كتابها: ان التعمق في دراسة اللاهوت والعقيدة اليهودية والايمان بهذه العقيدة يعني النقيض تماماً للهدف الاول الاساسي للحركة الصهيونية: اقامة دولة ذات اهداف استعمارية توسعية. وهذا مايفسر ظاهرة انتهاء «اليهودية» كعقيدة داخل حدود دولة اسرائيل.»

كيف اذن تفسر الكاتبة الفاضلة قول هرتزل في خطابة الافتتاحي للمؤتمر الصهيوني الاول عام ١٨٩٧: «الصهيونية هي العودة الى حظيرة اليهودية قبل ان تصبح الرجوع الى ارض اليهود»

وقوله الذي ورد في كراس الدولة اليهودية عام ١٨٩٦: «نحن نشعر برابطتنا التأريخية فقط عن طريق ايمان الاباء والاجداد. فالايمان يوحد بيننا والمعرفة تمنحنا الحرية»؟ (انظر «الدين والدولة في اسرائيل» للدكتور اسعد رزوق ص ١٧، ١٨، ١٩)

الا تعلم الكاتبة الفاضلة ان الديانة اليهودية نفسها مبنية اصلاً على مبدأ اغتصاب ارض الغير: ارض كنعان رغم التبرير الذي تقدمه التوراة ان الرب اعطاها لابراهيم لاي سبب من الاسباب؟ سواء أكان مصدر رزق ومركزاً قدسياً كما تقول الكاتبة الفاضلة ص ١٢٢ وكياناً ساسياً - دولة؟ وللمزيد انظر د. اسعد رزوق ص ١٧)

٤ - التناقض بين اليهودية والصهيونية:

تقول الكاتبة الفاضلة في ص ٢١ من كتابها: ماذا يعني ان يكون المرء يهودياً. ان يتعمق في دراسة اللاهوت اليهودي والفلسفة واليهودية. ان يدرس اللغة العبرية.

ثم تقول: ليس كل من يدرس اللاهوت اليهودي والفلسفة اليهودية واللغة العبرية صهيونياً وليس نادراً ان يكون العكس صحيحاً.

وتقول ان هناك تناقضاً خطيراً الصهيونية واليهودية... وان التناقض جوهري وهو لايقبل المصالحة اطلاقاً (كذا) لان اساس الحركة الصهيونية هو الدولة بينما اليهودية ترفض اساساً فكرة الدولة.

كلا مهما هذا لايصمد امام النقاش والوقائع التاريخية اطلاقاً. فقد بينا ان استناد الصهيونية على الفكر اليهودي استناد اساسي.

والكاتبة تسعى من أجل اقناعنا بالتناقض الذي لايقبل المصالحة بين الصهيونية واليهودية لتتوصل الى وضع كافكا في جانب اليهودية المناقض للصهيونية بحسب هذا المنظور.

التناقض موجود فعلاً ولكن ذلك لاينفي عن كافكا صهيونيته فهناك تناقض وتضارب وعدم وحدة في شريعة اليهود نفسها. ولابد ان يحصل تناقض بين اليهودية والصهيونية التي تستند عليها (يمكن الرجوع الى د. علي عبد الواحد وافي في كتابه (اليهودية واليهود، بشأن هذه التناقضات والانقسامات) وهناك تناقضات شديدة بين انواع الصهيونية واجنحتها يمكن الوقوف عليها في كتاب د. اسعد عبد الرحمن الموسوم! بالمنظمة الصهيونية العالمية)

وقد بينا في فصل سابق مامعنى ان يكون المرء يهودياً ويتعمق في دراسة اللاهوت والديانة اليهودية واللغة العبرية وهو ما فعله كافكا بالذات.

٥ ـ هل التهكم من الصهيونية ينفيها عن قائله؟

تقول الكاتبة في ص ١٢٥ ان من غير المعقول ان يكون صهيونياً من يتهكم على ناثان بير نباوم الذي صاغ لفظة (الصهيونية) بانه يكرر عبارة سيداتي وسادتي الاعزاء في محاضرة له الى درجة سخيفة. وتقول أيضاً: ليس من المعقول ايضاً ان يكون صهيونياً من يصف اليهود المهاجرين الى فلسطين بالشكل التالي: ان جميع المهاجرين الى فلسطين يمتلكون عيوناً مسدلة».

فهل فيما اوردته الكاتبة مايقنع وينفي صهيونية كافكا؟ ومارأيها باقوال هرتزل التالية الواردة في يومياته؟

ـ معظم شعبنا مثل هولاء. ترى هل سيفهمون نداء الحركة ويصبحون مخلوقات بشرية؟

ـ نحن جنود سيئون لانه ليس لنا شرف (اليوميات ص ٤١٨)

ـ ان اصعب معركة اجابهها هي محاربة استهزاء اليهود بأنفسهم.

ـ يقف في وجهي حائط هو فساد اخلاق اليهود. (ص ٤١٩)

ـ ان اكثر مايثبط عزيمتي هو حمق اليهود وجبنهم وحقارتهم (ص ٤٢١)

ـ اليهود عقارب. (ص ٤٠٢)

ـ الحقيقة التي اخفيها عن كل الناس هي انه لايوجد لدي الا جيش من الشحاذين، اني لا اقود الاطفال والشحاذين والاغرار. (ص ٤٤٠)

اذن لو جارينا الكاتبة الفاضلة رأيها في عدم صهيونية كافكا لانه تهكم من تكرار عبارة «سيداتي سادتي الى درجة سخيفة» لحكمنا بان هرتزل عدو لدود للصهيونية؟ اليس كذلك.

فهي بهذا المبرر تعجز تماماً ان تنفي صهيونية كافكا.

٦ ـ الصهيونية والفن وفرقة التمثيل البولونية:

تقول الكاتبة الفاضلة في ص ٣٠: «على اية حال فان حضوره (اي كافكا) تلك المسرحيات وقراءته للادب البيديشي وتعرفه على الفرقة (البولونية). كل هذه الامور وغيرها لم تجعل منه صهيونياً».

وتقول ايضاً في ص ٢٩: «ان برودشيير الى ان تعرف كافكا على الفرقة دفعه الى التعرف على الأدب الشعبي اليهودي البيديشي.»

اما هرتزل فيذكر في يومياته ص ٣٥٠ عن تأسيس جيش: «انه وضع خطة لذلك بكل تفاصيلها الصغيرة من مال ووسائل نقل وإكفاء جماهير غفيرة. ويقول: ليس فقط بالطعام والشراب كما في ايام موسى البسيطة وحفظ النظام وتنظيم الدوائر ومعاهدات الهجرة مع رؤ وساء الدول. الى ان يقول: يسبق هذا دعاوة قوية ونشر الفكرة من خلال الصحف والكتب والكراريس والمحاضرات التي يقوم بها محاضرون متجولون والصور والاناشيد.»

في ص ٣٠ تقول الكاتبة: ان الصهيونية شيء وهي كما نعلم حركة سياسة استعمارية، والفن شيء آخر ومما يلقي شيئاً من الضوء على موقف كافكا ازاء هاتين القضيتين: السياسة والفن قوله: انني اكره كل شيء لاعلاقة له بالادب الخ..»

بقولها هذا تريد ان تنفي أية علاقة بين الصهيونية وتسخيرها للادب من أجل ان تتوصل الى نفي علاقة كافكا بالصهيونية استناداً الى قوله انه يكره كل شيء لا علاقة له بالادب، لتوحي بأنه يكره الصهيونية. هذا لاينفي ان ادبه كان مسخراً لخدمة اغراض الصهيونية شأن غيره من الادباء الصهاينة.

لقد ذكر هرتزل في يومياته ص ٣٥٢ عن تسخير هذه الامور لخدمة الصهيونية بل تكوين جيش محترف قوله: يجب ان ادرب الشباب ليكونوا جنوداً وسيكونون جيشاً محترفاً... ساعلمهم جميعاً ان يكونوا احراراً اقوياء مستعدين ان يتطوعوا للخدمة عند الحاجة وسيكون التعليم عن طريق الاناشيد الحماسية، والمكابيين (اي نوادي الرياضة والدين والمسرحيات البطولية وغيرها.

ولو عدنا الى يوميات كافكا ص ١٤٨ ـ ١٥١ لوجدنا حديثاً ضافياً واضحاً عن علاقة الادب بالسياسة حسب رأي كافكا نفسه وعن المؤثرات الاجتماعية والسياسية التي ينتجها الادب يقول: «ان ما افهمه عن الادب اليهودي المعاصر في وارشو عن طريق لوثي والادب الجيكي المعاصر بواسطة رؤيتي الخاصة يشير الى حقيقة ان كثيراً من فوائد الادب مثل ـ اثارة العقول تماسك الوعي القومي الذي لايظهر في الحياة العامة ويميل دائماً الى الانحلال، العزة التي

تحصل عليها الامة من ادبها الخاص والدعم الذي تحظى به في الوقوف بوجه العالم المعادي المحيط بها، احتفاظ الامة بتدوين اليوميات التي تختلف تمام الاختلاف عن التاريخ الرسمي ويؤدي الى تطور اسرع (واكثر وضوحاً) وتطهير الرقعة الواسعة للحياة العامة من العوامل الدنيوية المفسدة، امتصاص عناصر الاستياء التي تدخل حالاً حيز الاستعمال بالضبط في هذا المجال حيث الركود فقط يستطيع ان يؤدي الى الضرر التوحيد المتواصل للشعب فيما يتعلق بمجموعه الكامل الذي يخلقه نشاط الصحف الذي لاينقطع، تحديد اهتمام الامة بذاتها وتقبل ماهو اجنبي بعد تفكير طويل فقط وولادة احترام الناشطين في الادب،الايقاظ الموقت للجيل الشاب من ذوي الطموح العالي الذي رغم ذلك يترك اثره الدائم، الاعتراف بالاحداث الادبية اهدافاً للهم السياسي تبجيل التناقض بين الاباء والابناء وامكانية مناقشة ذلك، تقديم الاخطاء القومية بطريقة مؤلمة جداً، للتأكد ولكنها محررة تستحق الغفران بداية حية محترمة لتجارة الكتب والتلهف اليها، كل تلك التأثيرات يمكن ان ينتجها حتى ادب تطوره ليس في الحقيقة واسعا الى حد بعيد المدى غير انه يبدو كذلك لانه يعوزه الموهوبون.ان حيوية مثل هذا الادب تفوق حتى حيوية ادب غني بالموهبة لانه مادام لايمتلك كاتباً تستطيع مواهبه العظيمة ان تسكت الاعتراضات التافهة فان المنافسة الادبية على اوسع مدى لها مبرر حقيقي . . . . »

ثم تلي ذلك فقرات اخرى طويلة يرسم فيها كافكا مخططا لقيام ادب لابلد له ص ١٥٠ فيقول: «ان ضيّق المجال والاهتمام بالبساطة والاتساق ايضا،واخيراً الاعتبار بان الاستقلال الداخلي للادب يجعل الارتباط الخارجي بالسياسة غير ضار يؤدي الى انتشار ادب بلا وطن على اساس القارات السياسية.»

وفي النقطة الثالثة من مخططه الخاصة شعبية هذا الادب يذكر

أ ـ الارتباط بالسياسة

ب ـ التاريخ الادبي

ج ـ الايمان بالادب، يمكن ان تصنع قوانينها الخاصة.

هل ثمة حاجة في تلخيص مايرمي اليه كافكا في توظيف الادب اليهودي من أجل تماسك الوعي القومي وايجاد العزة التي تحصل عليها الامة من ادبها الخاص والدعم الذي تحظى به في الوقوف بوجه العالم المعادي المحيط بها؟ اية امة واي وعي قومي؟ واي عالم معاد محيط بها؟ وما المقصود بانتشار ادب بلا وطن؟ اي ادب هذا؟ أليست هذه كلها تدل على الادب اليهودي الذي يسعى لايجاد وطن في فلسطين اليهودي حسب رأي كافكا؟

في ص ٣٢ من كتابها تتحدث الكاتبة عن كافكا وحضوره اجتماعات يهوديه او محاضرات صهيونية وتنتقي عبارات لتدل بها على مناهضة كافكا للصهيونية مثل انتقاده لماكس برود الصهيوني المتفاني: حتى ماكس خطابه غير ملائم وضعيف وهو يفك ازرار جاكيتته ثم يزررها. وانتقاده لليهودي و. رثاثة وقذارة ملابسه.

وفي ص ٢٥ ينتقد ناثان بيرنباوم بانه يردد عبارة سيداتي سادتي الى درجة سخيفة.

وتقول ليس من المعقول ان يكون صهيونيا من يتهكم بهذه الصورة. وقد ذكرت ذلك قبل هذا المكان بصورة اوسع فهل في اقوال الكاتبة ما يقنع المرء بعدم صهيونية كافكا بل بمناهضتها؟

هناك مداخل وشذرات كثيرة في يوميات كافكا تتحدث عن امور صهيونية منها التمثيليات التي تتحدث عن الاندماج والتنصير ومعارضة هذه الامور، وحضوره تمثيليات تحث على الهجرة الى فلسطين ومن النشيد القومي اليهودي الذي كان ينشد في تلك النوادي وافلام عن فلسطين.

لنعد الى مسألة فرقة التمثيل البولونية ولابأس من الاعتماد على ترجمة الكاتبة الفاضلة الواردة في ص ٧٩ من كتابها:

« . . . اخيراً امضيت وقتاً طويلاً مع الممثلين اليهود كتبت لهم رسائل اقنعت بعد الحاح الجمعية الصهيونية بان تستفسر من الجمعيات الصهيونية في بوهيميا ما اذا كانت ترغب من عروض في أسرة للفرقة. كتبت المنشور اللازم وعملت على اعادة طبعه . . . (اليوميات ص ١٧٣)

تعلق الكاتبة بقولها: ان عبارة اقنعت بعد الحاح الجمعية الصهيونية لاتعني بأي حال ان كافكا كان صهيونيا بل ربما تعني العكس اذا انه هو كان صهيونياً لما احتاج الى الالحاح.»

نعود الى الترجمة: اقنعت بعد الحاح هي في النص الانكليزي لليوميات Prevail ومعناها: «اقنع» ولم يرد في اي قاموس عربي او اجنبي في معناها تعبير (بعد الحاح) الا في قاموس المواد والمنير البعلبكي الذي لا ادري لماذا اضاف ذلك التعبير فاوقع الكاتبة الفاضلة في هذا الالتباس. وبذلك ينعكس المعنى في تفسير العبارة وتتبين مكانة كافكا في الجمعية الصهيونية والتجاء الفرقة اليه بالذات في امرها هذا الذي تخدم به اغراض الصهيونية حتماً.

٧ ـ التيه في البرية:

ان محاولة الكاتبة الفاضلة وضع عبارات منتقاة من كافكا بشكل تريد ان توحي بان كافكا كان متعاطفاً مع العرب قضية بعيدة كل البعد عن الحقيقة.

لقد قالت الكاتبة: حين قارب كافكا قراءة كتاب اليهود، سجل في نوفمبر عام ١٩١١ الملاحظة التالية: حين قاربت النهاية كانت عيوب المستوطنات الاولى في ارض كنعان الحديثة الفتح وكذلك التوراث الامين لعيوب الابطال الشعبين (يشوع القضاة اليشع) قد شددت قبضتها علي» وفي السيرة يخبرنا ماكس برود الصهيوني ان كافكا يصاب بأسى حين يقرأ انباء هجوم الاسطول الايطالي على طرابلس المدينة العزلاء، وفي سبتمبر ١٩١٥ يسجل كافكا الملاحظة المقتضبة التالية: فتحت التوراة «القضاة غير العادلين» وبالطبع الاشارة هنا تعود لسفر القضاة». انتهى الاقتباس من الكاتبة الفاضلة.

كأن الكاتبة بهذه الصورة من الرصف للعبارات تريد ان تبين ان كافكا يستنكر الممارسات الدموية ليشوع ورجاله المستوطنين الاوائل عند غزوهم للمدن الفلسطينية وان (قضاتهم) المتمثلين بشمشون

الـذي حرق مزارع الفلسطينيـين غير عادلـين . ان عملية الاقتران هذه غير صحيحـة فقضـاتهم غير عادلـين ومستوطناتهم فيها عيوب ليس لأنهم حرقوا المدن الفلسطينية وقتلوا اهلها كما تصورت الكاتبة الفاضلة بل انهم غير عادلين كما يرى كافكا طبعاً مع ابناء جلدتهم وظلوا يتوارثـون هذه العيـوب تجاه انفسهم . ويمكن الاطلاع على جزء من ذلك في كتاب (*الفولكلور في العهد القديم) لجيمز فريزر وكتاب (العرب واليهود في التاريخ) للدكتور احمد سوسة .

ودليـل ذلـك ان كافكـا بعيـد تخطيط (التيه في البرية) كما ورد في التـوراة ولم يكن ذلـك مخططـاً لقصـة اراد كافكـا كتابتها كما توهمت وتصورت الكاتبة . كافكا في تخطيطه لم يستبشع الصورة التي رسمها لبنات آوى في استنـزاف دم الجمـل وتصـاعـد دمائه كالدخان الى السماء بل ان يوحي بالصوره الدامية لاهل فلسطين العرب وليست الصـورة الـدامية لليهود تحت انياب بنات آوى استرشاداً بالتوراة : القضاة ويشوع واليشع وغيرهم .

اذا كان كافكا يرى ان قضاة التوارة غير عادلين وان مستوطناتهم الاولى في ارض كنعـان الحـديثـة الفتـح فيهـا عيـوب وان ابطـالهم الشعبيـين توارثـوا تلك العيوب فان عدم عدلهم وعيوبهم التي تحدث عنهـا كافكـا ينصب على ابنـاء جلدتهم اليـهود ولا علاقـة لذلـك باعدائهم الكنعانيين . ولنقرا ماكتبه عن ذلك د. احمد سوسة :

«ويستـدل من عرض التـوارة لوضـع اليهـود في كنعان بعد موت يوشـع انهم اصبحـوا مهـددين بالفنـاء وقد اضطروا ان يخلوا بعض المـدن التي استـولوا عليها فضاق بهم الامر جداً حتى اقام لهم الرب قضـاة ليخلصـوهم من يداعـدائهم . لذلك سمي هذا العهد بعهد القضاة . . . . وكان عهداً مضطرباً تخللته عدة نكسات كادت تهدد الموسـويين في فلسطين بالفناء اذ تمكن الكنعانيون والفلسطينيون من اخضـاع الاسـرائيليـين (الموسويين) تحت حكمهم فترات متواصلة (العرب واليهود في التاريخ ص ٢٩٢)

وكـان من جملة قضـاتهم شمشـمون الـذي تستشـهد به الكاتبة الفاضلة يقول جيمز فريزر عنه :

« اذا كان لنا ان نصدر حكماً على فحوى احكام شمشون من خلال طبيعـة افعـالـه فانه يحق لنا ان نتشكك فيما اذا كان هذا الرجل يعد مفخـرة في تاريخ القضـاء الاسـرائيـلي ، ذلك ان موهبته كانت اكثر ماتتمثل في احداث الشغب والعراك واحراق مؤ ن الذرة التي يختزنها الناس وفي كثرة التردد على بيوت الدعارة اي ان شمشون كان يبدو في شخصيـة الطليق الفـاجـر الخليـع اكثر مما كان يبدو في شخصية القـاضي الكفء الصـارم . . . وكـان طائشـاً فاجراً لم يقم بعصيان وطني مسلح ضد الفلسطينيـين الـذين ظلمـوا قومـه . كانت فكـرة تخليص قومـه من العبـودية اخر ما يتراءى له» . (الفولكلور في العهد القـديم جيمـز فريزر جـ ٢ ص ١٤ ـ ١٥ ترجمة د. نبيلة ابراهيم ط الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٧٤ .

اذن القضـاة غير عادلـين بنظـر كافكـا لانهم لم يقـومـوا بعصيان مسلح ضد الفلسطينيـين وتخليص «قـومهم» من العبودية وليس لانه احرق مزارع الفلسطينيين بواسطة بنات آوى التي ذكرتها التوارة كما تصورت الكاتبة الفاضلة في كتابها ص ١٧٣ .

٨ ـ ارض كنعان والدور القيادي لموسى :

ارض كنعـان هي في الاصـل عربيـة غير ان الصهيـونيـة ادعت حتى الاسم العـربي «كنعـان» لنفسها وسطت عليه كما سطت على كثـير من المفـاهيم والامـور حتى قبـل سرقتها ارض فلسطين . فقد نشأت في اسـرائيـل حركـة اسمهـا (جمـاعـة الكنعـانيين) كما يلقبها العـديـد من (الاسـرائليين) وتطلق هي على نفسها اسم العبرانيين الفتيان . فما هي علاقة اليهود الاسرائيليين بقبائل كنعان وكيف يجوز لهم اعتبار انفسهم ورثه الكنعانيين وامتداداً لحضارتهم العريقة؟ انها مجرد مزاعم وادعـاءات فارغـة (راجـع د. اسعـد رزوق، الـدولـة والدين في اسرائيل ص ١٢٩ ـ ١٣١)

انهم اليـوم يسـرقـون من الـتراث الشعبي العـربي في فلسطـين ويدعون لأنفسهم كمثل واحد من الامثلة العديدة على السرقات .

ذكرت الكاتبة الفاضلة موضوع (ارض كنعان) رداً على ماذكرته في مقالتي ص ٥٧ . ورجعت الكاتبة الى يوميات كافكا ص ٣٩٣ ـ ٣٩٤ وعنوانها لديه (جوهر التيه في البرية) «عن رجل يقود شعبه في هذا الطـريق بجـريء من الـوعي بما يحدث (لايمكن التفكير باكثر من هذا) . انـه يسـير في طريق كنعان طيلة حياته ، وان ما لايصدق هو انه ينبغي ان يرى الارض فقط حينما يكون على شفا الموت . ان هذه الـرؤ يـة المحتضرة لها يمكن ان يقصد بها فقط تصوير كيف ان الحيـاة البشـريـة هي لحظـة غير مكتملة لان حيـاة كهـذه يمكن ان تمضي الى الابد ومع ذلك فهو لاشيء غير لحظة ان موسى يفشل في دخـول ارض كنعـان ليس لان حيـاته قصيرة جداً ولكن لان حياته بشرية» ص ٤٤ من كتابها .

ثانيا : قضايا صهيونية في ادب كافكا

١ ـ اسلوب كافكا

ما الطـريقـة التي يستحسنها كافكا في كتابة قصصه ولماذا لم يظهر اليهود فيها بصورة مباشرة وكذلك المبادىء التي يؤمن بها؟

ان كافكـا يفضـل غوردين لانـه لا يكتب عن اليهـود بصـورة مباشرة (اليوميات ص٨٨ . وهل ينبغي إحراق كافكا ص٢٩) .

اما بصدد المعاني تحت السطور او فوقها فان كافكا يذكر في الصفحات ٤٥ ـ ٤٦ من يومياتـه وقـد استشهـد بذلـك الاستـاذ سعيـد الحكيم (في الاقـلام العـدد ٩/ ٩٧٩ ص١٨ الخـاص بالادب الصهيـوني) وهـو استشهادمهم جدا يكشف امرين : احـدهما منهجـه في تنـاول قصصـه ويسـاعـدنـا ذلـك في فهم كثير من مواضيعه والآخـريين ان الصهيونية اصبحت حلا للمسألـة اليهـوديـة فتأمل ! واستغرب لماذا لم تتطرق الكاتبة الفـاضلة في كتابهـا الى هذه الفقرة وقد ورد ذكرها مرتين في يوميات كافكا

فضلا على ترجمة الاستاذ سعيد المذكورة وهي صريحة بينة تغني جدلا واليك النص كما ورد في الترجمة العربية :

«وحالما يظهر لنا في قصص اوربا الغربية بانها تتضمن اية مجموعة من اليهود نستعد في الحال للبحث وايجاد ما يمكن ان يشكل تحت عقدة تلك القصص اوفوقها، حلا للمسألة اليهودية وفي قصة (اليهودية) (لماكس برود) لم يظهر مثل هذا الحل ولم يكن هناك ما يبعث على التخمين بوجود هذا الحل لان تلك الشخصيات التي تشغل نفسها بمثل هذه القضايا تقف بعيدا عن المحور الرئيس لتلك القصة وفي نقطة تدور فيها الاحداث بسرعة ومع ذلك يمكن ملاحظة تلك الشخصيات بدقة وان لم يكن بوسعنا الحصول منها على فكرة رصينة تبين ما تبذله من جهود. اننا ندرك بان هذا يشكل خطأ في مجريات القصة ونشعر باننا مخولون لانتقاد هذا الشيء لانه الآن وقد اصبحت الصهيونية حقيقة قائمة قد اصبح ممكنا وجود الاحتمالات لايجاد مثل هذا الحل للمسألة اليهودية بكل وضوح.»

نستنتج من هذا ان كافكا يؤمن ان الصهيونية اصبحت حقيقة واقعة ويمكن بواسطتها ايجاد حل للمسالة اليهودية ومن جملة كتابة القصص.

فلماذا لم يظهر ذلك في انتاجه الادبي بصورة علنية؟ ان كافكا يكتب عن اليهود وعن الصهيونية بصورة غير مباشرة وانه يستعمل طريقة غوردين الذي يفضله لذلك السبب. وانه يقلب الامر الذي ورد في الاقتطاف المذكور اعلاه فيعرض في قصصه بعض المفاهيم الصهيونية التي يستند عليها لايجاد حل للمسألة اليهودية من هذا المنطلق بصورة غير مباشرة يمكن ايجادها تحت عقدة تلك القصص اوفوقها «بعد ان اصبحت الصهيونية حقيقة قائمة» كما يقول كافكا صراحة لايجاد حل للمسألة اليهودية حسب المقررات الصهيونية.

٢ ـ ميزات ادب كافكا وهل يمكن الافادة منه :

ذكرت الكاتبة الفاضلة في اماكن متعددة من كتابها ان ادب كافكا لغز محير وطلاسم عصية اختلف النقاد في تحديد هويته الادبية اجتمعت المتضادات في وصفه دون ان ينال اي منه امتياز التطابق مع حقيقة تلك الهوية (يبدو انها وحدها تعرف تلك الهوية!) فهووجودي سريالي، رمزي، اشتراكي ملحد مؤمن متشائم متفائل سوداوي يهودي انساني عابث واقعي، باحث عن الحقيقة داعية من دعاة اليأس والقنوط (ص٥ من كتابها).

وتتوصل الكاتبة الفاضلة الى ان: عند كافكا كل شيء مبهم يغلفه شك قاتم كل شيء عنده منفي ولا حقيقة هناك) وهو لا يعرف ما هو هدفه . . . وان كان ثمة هدف فالطريق اليه مجهولة.

وتتوصل ايضا الى ان كاتبا كتب في الموضوعات التي يكتبها كافكا ومنها مثلا الحقيقة ونفيها الاحساس بالغربة والعزلة الروحية حتى وسط الاهل والاصدقاء الخ. . . بالاسلوب الذي يتميز به ادب كافكا حيث الغموض المغلق الذي لا يسمح بتسرب قطرة ضوء ودون ان يحدد شخوص اعماله : (ص٥٢ من كتابها)

وتقول في نهاية بحوثها: واخيرا. . الا يبدو اننا نستطيع ان نستخلص من ادب كافكا ماهو مناقض للصهيونية؟ ثم الا نستطيع ان نتصور بالتالي ان بالامكان توظيف ادب كافكا لصالحنا في معركتنا الفكرية ضد الصهيونية؟ (ص ١٧٤ من كتابها)

اقول: كيف يمكن توظيف ادب هذه مميزاته لصالحنا في معركتنا ضد الصهيونية حتى ولو سلمنا جدلا بصورة مؤقتة انه ادب غير صهيوني؟ لبت اشك قيد انملة اننا اذا سرنا في تقليد ادب بهذه الصفات وهذا (الغموض المغلق وهذا الغموض الذي لا يسمح بتسرب قطرة ضوء ودون ان يحدد هوية شخوص اعماله) سيؤدي باعمال كتابنا الى الغموض نفسه وعدم تحديد هوية شخوص اعمالهم ولا يعرفون ماهو هدفهم كما ذكرت الكاتبة الفاضلة في وصف ادب كافكا وسوف تتبدد الجهود وتضيع كما تبددت وضاعت جهود كتاب في الخمسينات واوائل الستينات يوم ان سارت مقلدة سارتر وراء كل الدعاوي التي رفضته منزلة عليا واضفت عليه صفات التقدم وعلى ادبه صفات الانسانية ثم تبينت حقيقة عدائه للعرب ومناصرته الصريحة للصهيونية في مواقف عديدة اضافة الى ان مذهبه الادبي والفلسفي لم يكن طريقا امثل يمكن ان يحتذيه الكتاب في وقت نحن احوج ما نكون الى الوضوح.

ثم تستنتج الكاتبة الفاضلة: ان كاتبا يكتب في هذه الموضوعات وبهذا الاسلوب لا يمكن ان يكون اديبا صهيونيا والسبب ببساطة ان الادب الصهيوني اداة ايديولوجية ووسيلة الى هدف واضح بطريقة واضحة ص(٥٢ من كتابها)

اما انا فلا اذهب الى ما تذهب اليه الكاتبة في هذا الامر فالصهيونية تسلك كل سبيل يبر رغايتها سواء أكان واضحا ام غامضا وتستعمل المغالطات والكذب والزيف ولا تخجل من ذلك ابدا.

اود ان اسوق مقتطفا ورد في كتاب (رحلة الى القدس) تأليف غريس هاليسل نشرته مسلسلا جريدة (الشرق الاوسط الصادرة في لندن. جاء في العدد (١٠٠١) بتاريخ ١٩٨١/٨/٢٥ في مقابلة لمؤلفة ذلك الكتاب مع صهيوني اسمه بوبي براون قولها :

«ان المستوطنين اليهود سرقوا خمسة وستين هكتارا من الاراضي التي زرعها الفلسطينيون لاجيال طويلة.»

يرد بوبي براون المستوطن الصهيوني المهاجر من امريكا بقوله :

«ماذا يمكنهم ان يفعلوا؟ ان المصادرة هي تسعة اعشار القانون. ان الاستراتيجية الصهيونية الكلاسيكية تعني ايجاد الحقائق.

علينا ان نكون اذكياء ونستخدم الغموض المتعمد وان نخفي اهدافنا النهائية.»

افلا يناقض قول هذا الصهيوني وهذه الايديولوجية الصهيونية ما توصلت اليه الكاتبة الفاضلة بديعة امين بصدد غموض كافكا وان الادب

الصهيوني اداة ايديولوجية ووسيلة الى هدف واضح بطريقة واضحة؟

يمكن ان نسترسل مع الكاتبة الفاضلة بديعة امين فهي تقول في ص٥٢ من كتابها: (واكرر الاقتباس لغرض الموازنة)

«. . . بالاسلوب الذي يتميز به ادب كافكا حيث الغموض المغلق. . . ان كان كاتبا يكتب في هذه الموضوعات وبهذا الاسلوب لا يمكن ان يكون اديبا صهيونيا والسبب ببساطة ان الادب الصهيوني اداة ايديولوجية ووسيلة الى هدف واضح بطريقة واضحة. . . وادب هذه مهماته لا يمكن ان يعبر عنه الا باسلوب مباشر صريح وواضح لا يحتمل اي تأويل. . . على نقيض ادب كافكا. . .»

ثم تقول في ص٥٤ - ٥٤.

«ان للادب الصهيوني موضوعات اساسية ان لم تتناولها بعض الاعمال بشكل مباشرة وصريح كموضوعات رئيسة فانها لا يمكن ان تغفلها بصورة نهائية وانما لابد ان تتناولها بطريقة غير مباشرة ومبطنة او ان تشير اليها بشكل او بآخر. . .»

في الفقرة الاولى تبين ان الادب الصهيوني لا يمكن ان يعبر عنه الا باسلوب مباشر صريح وواضح لا يحتمل اي تأويل وفي الفقرة الثانية تبين ان هناك موضوعات اساسية في الادب الصهيوني لابد ان تتناولها بعض الاعمال بطريقة غير مباشرة ومبطنة او ان تشير اليها بشكل او بآخر. افليس في قولها هذا تناقض جلي؟ اوليس من الممكن ان يكون ايضا ادب كافكا الصهيوني مستمرا للحالة الثانية: الطريقة غير المباشرة والمبطنة؟

٣ - ملاحظة على طريق المناقشة:

قبل مناقشة القضايا والسمات الصهيونية في بعض من ادب كافكا أود ان أبين ان الكاتبة قد التبس عليها الامر في بعض الاقوال الواردة في مقالتي او انها بترت تلك الاقوال الى التشويه الذي يتنافى و(الدراسة التحليلية الموضوعية الصبورة المتعمقة التي تدعو اليها الكاتبة الفاضلة.

تقول الكاتبة في ص٣٤:

«اما فيما يتعلق بحقيقة ان كافكا كان معاصرا للصهيونية فانه لخطأ بين ان نعتبر ذلك برهانا على صهيونيته. . .

قلت في المعالم الصهيونية في حياة كافكا في ص٥٧:

«عاصر كافكا الصهيونية في اوجها وكان عارفا بمراميها وقد انعكس ذلك في حياته الخاصة وفي انتاجه الادبي. . . .»

ثم قلت بعد ذلك:

«كان كافكا مؤيدا للصهيونية مقتنعا بها كما قال كوستاف يانوش في احاديثه مع كافكا.»

وقد فصلت المؤثرات والانعكاسات الصهيونية في حياته الخاصة في النقاط السابقة من بحثي هذا وسوف اتناول بشيء من التوسع ذلك الجانب في انتاجه الادبي في هذا الجزء من البحث.

وحصل الامر نفسه بصدد الاقتباس قولا من كتاب الاستاذ اسعد عبدالرحمن الموسوم بـ (المنظمة الصهيونية العالمية) فقد قالت الكاتبة الفاضلة:

«. . . المنظمة الصهيونية التي نقل عنها ماجاء في الانسكلوبيديا تقدم كل شيء عن اليهود مزورا وملفقا. . . .»

لقد خلطت الكاتبة الفاضلة بين (المنظمة الصهيونية) وبين كتاب اسمه (المنظمة الصهيونية العالمية) دراسات فلسطينية من منشورات منظمة التحرير الفلسطينية مركز الابحاث للكاتب العربي المعروف الدكتور اسعد عبدالرحمن الذي يشغل الآن رئاسة تحرير مجلة العلوم الاجتماعية في الكويت. وقد اشرت الى الكتاب هوامش متعددة من مقالتي تلك.

تطرقت في مقالتي السابقة بايجاز شديد الى ثمانية وعشرين عملا مشيراً الى نصوصها العربية والانكليزية في الهوامش وحاولت ايجاد الرموز الصهيونية

في كل منها التي تعين القاريء على فهم مغزى تلك الاعمال الادبية وابعادها. ارجو الرجوع الى تلك المقالة والاشارات وخاصة ماورد بشأن قصة (احدعشر ابنا) والصياد) و(المسخ) و(المحامي الجديد) لكي نواصل بشيء من التفصيل قصص (مخطوطة قديمة) و(بنات أوى وعرب) و(سور الصين العظيم) و(في مستوطنة العقاب) و(تحريات كلب).

٤ - عرض القصص ودراستها

١ - مخطوطة قديمة:

يقول راوية اقصوصة (مخطوطة قديمة) وهو اسكاف يقع حانوته امام قصر الامبراطور انه رأى جنودا مسلحين يبدو انهم بدو من الشمال دخلوا بلادنا بصورة غير مفهومة رغم بعد المسافة عن الحدود.

ثم يضيف قوله: ان الكلام مع البدو امر مستحيل فهم لا يعرفون لغتنا وهم في الحقيقة لا يمتلكون لغة خاصة بهم. انهم يتفاهمون كما يفعل الزاغ انهم لا يفهمون طريقة حياتنا ومعاهدنا ولا يهمهم ان يفهموا انهم يأخذون كل ما يحتاجون اليه. اللحم يختطفه هؤلاء البدو ويزدرد دونه دفعة واحدة. حتى خيولهم تلتهم اللحم. . . .

صار البدو يتواثبون على الثور (الحي) من كل الجهات يمزقون لحمه باسنانهم.

ثم يقول:

كان الامبراطور كما يبدو لي يشاهد وهو محني الرأس ما جريات الامور امام مسكنه.

وصار كلنا يسأل: ماذا سيحدث؟ الى متى نستطيع تحمل هذا العبء والعذاب؟ ان قصر الامبراطور هو الذي اجتذب البدو الى هنا ولا يعرف

كيف يخرجهم ثانية . . . ويترك لنا نحن الحرفيين والتجار امر انقاذ بلادنا غير اننا لسنا كفوئين لمثل هذه المهمة ولم ندع اننا قادرون عليها . ان هذا نوع من سوء الفهم وبذلك سيكون خرابنا .

هذه مقتطفات اظنها وافية من اقصوصة نجد نصها في نهاية البحث من هم بدو الشمال؟ لقد ورد ذكر بدو الشمال في قصة سور الصين العظيم ايضا . وقد ناقشنا امرهم فيها) . بدو (مخطوطة قديمة) يأكلون لحم الثور وهو حي وحتى خيولهم تلتهم اللحم!

من هو الامبراطور الذي يشاهد ماجريات الامور ولا يهمه شيئ او لا يستطيع شيء بشأنهم؟

من هم الحرفيون والتجار؟ وماهي بلادهم التي يترك امر انقاذها لهم من البدو؟ وهم غير قادرين على ذلك؟ ماذا سيفعلون وبمن سيستنجدون؟

أليس بد والشمال هذه المرة ايضا هم ابناء الرافدين قديما اصحاب نبوخذ نصر وسنحاريب الذين لاتنفك الصهيونية عن تشويه سيرتهم . وانهم في ايام كافكا يمثلون ابناء الدولة العثمانية الذين هم في عاصمتهم بالنسبة لفلسطين شمال وانهم بدو لايفقهون شيئا؟ وانهم لا يعرفون لغة (من يدعون انهم ابناء البلاد) اي اليهود . وهم يكادون لا يمتلكون لغة لانها خليط من لغات عربية وتركية وكردية وغيرها ضمتها الدولة الاسلامية آنذاك . الامبراطور هنا مومثل هؤلاء جميعا ولا يهمه مايفعل البدو . فصار حتما . كما يدعي الراوية ، على الحرفيين والتجار (الذين يمثلون اليهود) انقاذ «بلادهم (كذا)» من البدو . وهم غير كفؤين لذلك فهم اذن ينتظرون من يخلصهم . سنجد تفصيل ذلك في الاقصوصة التالية .

٢ ـ بنات آوى وعرب :

سأحاول اعطاء مخطط للاقصوصة وابين الملامح الصهيونية التي اراد كافكا تقديمها فيها . وسأشير في الوقت نفسه الى الاختلاف بين ترجمتي (التي ستجدها كاملة في نهاية البحث) وبين ترجمة د . فيصل دراج ومحمود موعد المنشورة في الموقف الادبي عدد ٦ سنة ٤ عام ١٩٧٤ اذا كان الاختلاف يؤدي الى معنى غير معناه .

يقول راوية القصة وهو اوربي من اقصى الشمال :

كنا نخيم في الواحة وكان رفاقي راقدين . مربنا شبح طويل ابيض لعربي (وليس كما في ترجمة د . فيصل «مر عربي من امامي طويل بثيابه البيض» بل كان الشبح figure هو الطويل والابيض لان الوقت ليل فتبدو الاشياء في الضوء القليل اطول من واقعها ، مما جعل الكاتبة الفاضلة تعقد آمالا كبارا على حسن نية كافكا وتعتقد انه بهذا يحب العرب فقدم لهم هذه الصورة الرومانتيكية قالت : «ان هذه الصورة تقول اشياء كثيرة : فالعربي طويل وليس قميئا كما تصوره الافلام الصهيونية وثيابه تحمل النقاء والنظافة ببياضها» . جاء انسياق الكاتبة في الخيال نتيجة خطأ في الترجمة . فكافكا لم يقل ولم يكن في خياله ما تصورت الكاتبة لان كلمة ثياب لم ترد في النص الاصلي)

ثم يقول الاوربي (رمز الاستعمار) : القيت نفسي على ظهري في العشب وحاولت ان انام ولم استطع . عوى ابن آوى على بعد فجلست . . . وما كان بعيدا جدا صار قريبا للغاية في الحال . فقد احتشدت بنات آوى حولي (اي ان عواء ابن آوى نداء بالتجمع في بقعة معينة . نداء للالتجاء حول معين هو الاستعمار المتمثل بالاستعمار البريطاني والحصول على وعد بلفور نداء للهجرة الى فلسطين . اي عودة بنات آوى : اليهود المشتتين بالمفهوم الصهيوني)

جاء أحد بنات آوى وتكلم الى الاوربي قائلا :

إني اكبر بنات آوى في كل مكان ويسرني ان القاك هاهنا في النهاية لقد اوشكت ان افقد الامل . فقد كنا بانتظارك سنين لا تحصى . انتظرتك امي وامها . وجميع جداتنا منذ الجدة الاولى لبنات آوى (ان ابن آوى يمثل هنا الصهيونية التي ترتبط باليهود القدامى . ولما اعوزت الكاتبة الفاضلة الحجة في بحثها في ايجاد تعليل لهذه المقولة ووجودها في القصة صارت تعزوها الى فهم خاطيء من جانب كافكا (ص١٦٢ من كتابها) كأن كافكا تلميذ مدرسة خائب وليس حاملا للدكتوراه في القانون ويحضر اجتماعات صهيونية على مستوى رفيع . فالمسألة ليست فهما خاطئاً وانما هي معتقد صهيوني يقصد كافكا ان ينشره وهو ما تسعى اليه الصهيونية انظر الاقصوصة السابقة بشأن الانتظار) .

يقول الاوربي :

« . . . جئت الى هنا بصدفة محض من اقصى الشمال وانني اقوم بجولة قصيرة في بلادكم . فماذا تريدون يا معشر بنات آوى اذن؟

(يذكرنا هذا بوايزمن . ورفاقه الذين اعتبروا بريطانيا افضل حليف للصهيونية وقد تحددت اهداف السياسة الصهيونية اثناء الحرب العالمية الاولى في رسالة بعث بها وايزمن الى المستر سكوت رئيس تحرير المانجستر كارديان في عام ١٩١٤ . والخطوط الرئيسة الاربع في هذه السياسة هي :

١ ـ ضرورة انتصار الحلفاء

٢ ـ اقامة انتداب بريطاني في فلسطين

٣ ـ على ان يسهل ذلك الانتداب دخول مليون يهودي او اكثر الى فلسطين .

٤ ـ ان ينتهي الانتداب بعد ان يكون اليهود قد سيطروا على مقدرات فلسطين .

كان مركز العمل الصهيوني لتنفيذ هذا المخطط في لندن .

«راجع اسعد عبدالرحمن في كتابه» المنظمة الصهيونية العالمية ، تنظيمها واعمالها» دراسات فلسطينية العدد ١٥ من منشورات منظمة التحرير

الفلسطينية بيروت ١٩٦٧ ص ٧٣ - ٧٤»

هنا يمكن تفسير (الصدفة المحض والمجيء من اقصى الشمال والجولة في بلادكم» (انني اقوم بجولة قصيرة في بلادكم) لم تذكر في ترجمة د. فيصل. انما جاءت المجلة كما يلي: لم يكن مجيئي الى هنا من الشمال البعيد الا من قبيل المصادفة ولفترة محدودة).

كلمة «بلادكم» اعتراف صريح من السائح الاوربي الذي يمثل الاستعمار البريطاني بأن فلسطين (بلاد اليهود) وهو ما حصل في وعد بلفور في حقل السياسة).

وانبرى كبير بنات آوى يقول: اننا نعرف انك اتيت من الشمال وهذا هو الامل الذي نعول عليه. انكم ابناء الشمال تمتلكون نوعا من الفهم الذي لا يوجد لدى العرب. دعني اقل لك انك لا يمكنك ان تقدح شرارة من ذكاء من تعجر فهم البارد.

فقال الاوربي: لا ترفع صوتك. فهناك عرب راقدون قريبا منا.

(لايوجد شرارة من ذكاء لدى العرب كما يقول كافكا على لسان ابن آوى. وهنا في هذه القطعة من الحوار يظهر التواطؤ بين الصهيونية والاستعمار البريطاني مع تظاهر الاستعمار البريطاني بصداقة العرب.

وهنا يخطر ببالنا ت. بي. لورنس الملقب بلورنس العرب. ويمكن مراجعة وقائع الحرب العالمية وما بعدها بهذا الصدد.)

فقال ابن آوى: انك في الواقع غريب هاهنا، والا لعرفت انه ليس في تاريخ العالم احد من بنات آوى يخشى عربيا فلماذا نخشاهم؟ أليس من البلية لنا ان نكون منفيين بين مثل هذه المخلوقات؟)

(ورد في ترجمة د. فيصل: الا يكفينا ان نعيش مكرهين وسط شعب كهذا الشعب؟ كلمة منفيين exiled جاءت (مكرهين) لدى د. فيصل وكلمة (مخلوقات) وردت لديه محلها كلمة (شعب) والفرق واضح بين التعبيرين وخصوصا من الناحية السياسية. كلمة (منفيين) تعني ان اليهود ابعدوا من (بلادهم) اي ان النفي يعني ضمنا الطرد من البلاد ويوحي بها. وهو ما تردده الصهيونية. والنص الذي ترجمت عنه لا يعترف بالعرب بانهم (شعب) كما ترجمها د. فيصل بل على انهم (مخلوقات) والفرق واضح تماما ولا يحتاج الى تعليق)

فقال الاوربي: ربما ان امورا خارج دائرة اختصاصي لست مؤهلا ان احكم فيها. تبدولي إنها خصام قديم جدا، واظن انها حصلت بالدم ولعلها لا تزول الا بالدم.

فقال ابن آوى: انك ذكي. ان ماذكرته توا يتفق مع تراثنا، لذلك سوف نستنزف دما منهم وبذلك ينتهي الخصام.

(اي ان الاستعمار البريطاني يوحي بان مسألة النزاع قديمة وقد حصلت بالدم ولا تحل الا بالدم اي بالحرب. وقد ايد ابن آوى اي الصهيونية ان ذلك يتفق مع تراثهم بخصوص الدم واستنزافه ويمكن الرجوع الى العهد القديم، سفر التثنية ٣٢: ٤٢ واللاويين ١٧ والخروج ١٢ للوقوف على تراث الدم واستنزافه الذي يعني استنزاف الطاقة والاضعاف وبذلك ينتهي الخصام، كما يظنون وقد تكرر امر الاستنزاف والشعور بالاحباط وعدم الثقة والتخريب الفكري والثقافي الذي حصل اثناء حكم السادات في مصر.

ولكن الكاتبة الفاضلة تبرر موقف كافكا في هذا الامر وتعزوه مرة اخرى الى سوء فهم يعبر عنه كافكا في فهم هذه القضايا. ص١٦٢ من كتابها).

فقال المسافر: سوف يدافعون عن انفسهم وسوف يقتلونكم بالعشرات ببنادقهم.

فقال ابن آوى: اننا لا نعتزم قتلهم... ان مجرد رؤية اجسامهم الحية تجعلنا نولي الادبار ونهرب الى حيث الهواء الطلق في الصحراء وهي لذلك السبب بالذات موطننا.

(اي ان العرب هم السبب في تشريد اليهود ونفيهم الى الصحراء اي الى الشتات. وهذا هو ما تروج له الصهيونية.)

ثم يسألهم الاوربي بعد ذلك: ماذا تعتزمون ان تفعلوا؟ وقد حاول النهوض فتشبث به اثنان منهم. وكرر: حسنا ماذا تريدون؟

فصاح ابن آوى: اننا نريدك ان تضع نهاية لهذا الخصام الذي يقسم العالم. انك بالضبط الذي تنبأ به اسلافنا والذي ولد للقيام بذلك. نحن نريد ان لا يزعجنا العرب بعد الآن وان يكون لنا مجال للتنفس وافق طاهر منهم...

(اي ان البريطاني يضع حدا للخصام الذي يقسم العالم اي منطقة المنافسة بين العرب واليهود او بكلمة اخرى فلسطين. فهو الرجل الذي ولد للقيام بذلك العمل. وهم يريدون طرد العرب من فلسطين حيث لا يزعجهم العرب فيها بعد الآن وان يكون لهم مجال وافق طاهر من العرب. أليس هذا ما تريده الصهيونية، باخلاء فلسطين من العرب؟

اما عبارة «قد رسم لنا اسلافنا ما يجب ان يعمل» الواردة في الموقف الادبي فترجمتها لدينا: انك بالضبط ما تنبأ به اسلافنا...

وبهذا فان كافكا لا يلمح الى ما فعل شمشون حيث اضرم النار. ومع ذلك فأن في كلا التعبيرين يربط كافكا بين الصهيونية واليهود القدامى ومرة اخرى تقول الكاتبة الفاضلة ان كافكا يكشف عن فهم خاطيء «ص ١٦٢». مسكين كافكا! انه يكشف عن خطأ آخر بصدد العلاقة بين العرب واليهود حتى يظن ان العداء بينهم تاريخي وانه وجد منذ ان وجدت العرب!)

ثم يقول ابن آوى للاوربي: كيف يمكنك ان تتحمل العيش في مثل هذا العالم ياصاحب القلب النبيل والفؤاد الرؤوف؟ قذر بياضهم. قذر سوادهم لحاهم مرعبة... لذلك ياسيدي شق حناجرهم بيديك القويتين

بواسطة هذا المقص!

(تقول الكاتبة في ص١٦٥ ان شخصية المسافر الاوربي - الراوية تمثل الاستعمار وتخدم كقناة يستطيع المؤلف (اي كافكا) ان يمرر خلالها رؤ يته وموقفه واراءه، حين يبدو ذلك ضروريا.

ان المؤلف اي مؤلف يمكنه ان يرسم الشخصيات كما يشاء ليمرر رؤ يته ويعبر عن موقفه وارائه فهو يرسم هذه في موقف الضعف وهي قوية اصلا وتلك بالعكس. فلماذا لا تكون بنات آوى ايضا قناة يستطيع كافكا ان يمرر من خلالها رؤ يته وموقفه واراءه؟

الصهيونية تستثير الاستعمار البريطاني: كيف يمكنك ان تتحمل العيش في مثل هذا العالم؟.... الخ. وهي تعرف انها اضعف من أن تقوم بنفسها بالقضاء او الخلاص من العرب فتقول له: «يا سيدي شق حناجرهم بيديك القويتين بواسطة هذا المقص» اي انهم قدموا السلاح للاستعمار للقيام بالعمل. وهذا يذكرنا بشرط وايزمن بصدد اسرار السلاح في الحرب الاولى ووعد بلفور. وهنا تعود بنا الذاكرة الى اقصوصة (مخطوطة قديمة) ومسألة (انقاذ بلادنا من البدو).

فيصيح العربي قائلا: حسنا، هذا هو المقص اخيرا وقد آن الأوان لايقاف الامر، ثم فرقع السوط وهربت بنات آوى ثم تجمع في حشد مرة اخرى.

ويوجه العربي القول للمسافر: وهكذا استضافوك الى هذه الحلقة ياسيدي؟

فسأله المسافر: انت تعرف اذن ماذا تسعى اليه هذه البهائم؟

(اي ان هناك اتفاقا سابقا سريا بين الاستعمار والصهيونية)

فأجاب العربي: طبعا يعرف الجميع ذلك. فمادام العرب في الوجود فان هذا المقص يتجول في الصحراء وسيظل يتجول معنا حتى نهاية ايامنا. وهو يقدم الى كل اوربي من أجل العظيم. فكل اوربي هو الرجل الذي اختاره القدر لهم.

(هذا الحوّار يوحي بان الغلبة في النهاية لليهود وان المقص اي السلاح سيظل يتجول مع العرب اي ضدهم حتى تنتهي ايامهم اي ايام العرب. وهذا ما تريده الصهيونية. ويساعدهم في ذلك العمل العظيم اي القضاء على العرب في فلسطين الاوربيون فالاوربي هو المخلص الذي اختاره القدر لليهود.)

ثم يستطرد العربي: ان هذه الحيوانات تخامرها آمال في منتهى الجنون انهم حمقى في غاية الحماقة ولهذا السبب فاننا نعجب بهم انهم كلابنا.

(ان كافكا يجعل العرب ضيقي افق، لا يدركون مقاصد أعدائهم ويتصورون ان اعمالهم هذه هي اعمال حمقى ومجانين ولا جناح على اولئك الاعداء في آمالهم بل هم محبوبون لذلك السبب انهم كلابنا اي انهم حراس «مصالحنا» كما يقول قائد القافلة المتعاون مع الاستعمار والدليل له في البلاد العربية. وهو بلا ريب لا يمثل العرب ولكن من يقرأ كافكا في هذه الاقصوصة يتصور انه يمثل العرب جميعا.)

ثم يواصل العربي قوله: لقد مات جمل في الليلة الماضية فاحضرته الى هنا.

رفعت بنات آوى عقيرتها ونسيت العرب وكراهيتها لهم. صار احدها في الحال لدى حنجرة الجمل وغرز اسنانه مباشرة في الشريان... وبمثل لمح البصر كان الجميع فوق الجثة يعملون مشتركين متكدسين كالجبل.

(العربي الخائن يقدم جزءا من الوطن العربي (فلسطين) المتمثل باحد الجمال الذي تستنزف بنات آوى دماءه وتتكدس فوقه) ومع ذلك فان قائد القافلة يضرب بسوطه فتثب بنات اوى وتتراجع بعد ان صارت دماء الجمل بركا وتصاعدت بخارا الى السماء وتمزقت الجثة في اماكن عديدة ورجعت بنات آوى مرة اخرى فرفع قائد القافلة سوطه ثانية فاوقف المسافر الاوربي ذراع العربي الذي قال: انت على حق ياسيدي سوف نتركها في عملها. وفضلا عن ذلك فقد حان وقت فك الخيام واستئناف الرحيل. انها مخلوقات مدهشة ما اشد كرهها لنا!

(الاستعمار يقف بجانب الصهيونية فيمنع قائد القافلة مع تواطئه، من ضرب بنات آوى. ويوافق قائد القافلة الاوربي فيتركها تستنزف دماء الجمل وعلاوة على ذلك يفك الخيام ويستأنف الرحيل. ويتحقق بذلك حلم الصهيونية بافراغ فلسطين من العرب نتيجة لتظافر جهود ثلاثة اطراف. الاستعمار متمثلا بالمسافر من الشمال، والصهيونية متمثلة ببنات آوى، وخيانة المتواطئين من العرب متمثلة بقائد القافلة او شيخ العرب.

اما مسألة كلمة Arabs وكونها تعني (عرب او اعراب) رغم اختلاف رسمها في كلتا اللغتين. فكلمة (عرب) تكتب Arab وكلمة (اعراب) تكتب بشكلين اما Arabs of the desert في اللغة الانكليزية وهو ما اصطلح عليه المستشرقون او A'rab اي ان حرف (A) يمثل الهمزة، والفارزة العليا تمثل حرف العين و(a) تمثل الالف وبدون الخط فوقها تمثل الفتحة التي على الراء. اقول ان مسألة ترجمة الكلمة بـ(عرب) لا تغير من الامر شيئا ولم يعتبر الصهاينة وكثير من الاوربيين ان العرب او الاعراب منفصلين وان العرب ذوي حضارة والقصة لم يرد فيها ان العرب (شعب) بل ذكرت انهم (مخلوقات). وهذا ما يوحي باشياء لا تدل على انهم بشر ويوحي ذلك ايضا هنا، وفي ترائهم بالاستعلاء. ولنقرأ العبارة مرة اخرى:

«أليس من البلية لنا ان نكون منفيين بين مثل هذه المخلوقات» كافكا لم يعترف بالعرب حتى بانهم بشر ولم يقل انهم شعب، كما ورد في ترجمة د. فيصل فلاهم العرب الحضاريون ولا الاعراب البدائيون كما ظن خلدون الشمعة وجارته في رأيه الكاتبة الفاضلة. وبذلك تتحقق المقولة الصهيونية الاساسية التي يجسدها شعار «اسرائيل زانجويل» صاحب هرتزل «ارض بلا شعب، لشعب بلا وطن». كافكا هنا وبكل تأكيد استخدم هذه

القصـة كما يفعـل الادب الصهيـوني لرفض الاقـرار باي وجـود عربي في فلسطين انها وجودهم بدوا رحلا خارجها.

صحيح ان النهاية التي يرسمها كافكا لجثة الجمل . . . الدم والدخان الذي يصعد الى السماء في (بنات آوى وعرب) لا يمكن الا ان تستثير في الذهن (التيه في البرية) . . المدن المحروقة . الجثث الممزقة المزارع المحروقة في التوراة . ولكن ذلك كله ما اراده الهمم ولم يستنكره احد بل استوحته الصهيونية واتخذته دليلا جديدا في القتل والبطش واخلاء المدن الفلسطينية وهو ما يحصل كل يوم ويتكرر كل ساعة دون خجل من رأي عام عالمي بل تصوره الافلام السينمائية والتلفزيونية وتنشر التهديدات الصهيونية بالتدمير والتخريب والقتل والدماء والنسف والابعاد لكل من العرب واصدقائهم. **فاي تناقض في هذا مع الدعاية الصهيونية كما تتصور الكاتبة الفاضلة في ص ١٦٦ ـ ١٦٧ من كتابها.)**

٣ ـ سور الصين العظيم وبرج بابل

كلما امعن القاريء الفكر في قصة (سور الصين العظيم) ازداد وثوقا ان الصين ترمز الى امبراطورية (اسرائيل) المرتقبة لدى كافكا وقد ورد ذكر برج بابل في هذه القصة على اعتبار ان بناء (السور العظيم وحده يمكن ان يهيء لاول مرة في تاريخ البشرية اساسا اميناً لبرج بابل جديد).

قد يقصد بالبرج معنى روحيا، وقد يعني الاتصال بالسماء، والقيم الدينية ، وقد يعني الدولة والقوانين والأنظمة . ويعني السور تحديد رقعة ارض هي الوطن بلا ريب.

تتحدث التوراة في الاصحاح «سفر التكوين عن البرج في بابل كأنه يهودي . وان الهمم يهوه هو الذي غضب وهدم البرج والمدينة اللذين بناهما انسان الرافدين في الوقت الذي لا تربطهم به رابطه . غضب الهمم لانه لا يريد للناس ان يكونوا امة واحدة لهم لغة واحدة.

انهم يدعون ايضا انهم بناة الاهرام . بل صاروا يطالبون بمسلة حمورابي ـ فهم لا يسقطون اسماء معينة رموزا لامور اخرى بل يدعون صلفا وزورا انهم اصحاب تلك الامور المرموز بها

اذا عدنا الى قصة (سور الصين العظيم) وقفنا على وقائع توصلنا في النهاية الى ان كافكا يرمي من ورائها الى اقامة امبراطورية لا علاقة لها بالصين ولا بغيرها من الامم باليهود انفسهم ولو لم يذكر ذلك صراحة بل تلميحا.

يقول كافكا في ص٦٧ من القصة الطبعة الانكليزية لبنكوين:

«ان القصة من بناء السور كما هو معروف وشائع عالميا ان يكون حماية من شعوب الشمال . ولكن كيف يستطيع جدار (مثل هذا ان يحمي ان لم يكن بناء متواصلا؟ هناك مواطن خطر هي احجار الجدار المتروكة في مناطق مهجورة يمكن ان يهدمها البدو مرارا وخصوصا تلك القبائل التي باتت عليمة بعمليات البناء وظلت تغير مواقع مخيماتها بسرعة لا تصدق كالجراد.

على اية حال لابد ان يبنى الجدار ليكون حماية تمتد قرونا من الزمان والاهتمام بالبناء والافادة من الحكمة المعمارية لجميع العصور وجميع الشعوب.

(هل ينطبق هذا على بناء سور الصين العظيم المعروف نفسه ام على اقامة دولة جديدة مرتقبة تستفيد من خبرات جميع الشعوب؟ من هم شعوب الشمال؟ ومن هم البدو؟ هل هم المغول ام غيرهم؟

وفي ص ٦٨ من القصة نفسها يقول:

ان العمل لم يقم دون تفكير . فقبل خمسين سنة من وضع الحجر الاساس كان الفن المعماري وخصوصا الماسونية (اي فن البناء بالحجر) وقد اعتبر أهم فرع من فروع المعرفة في جميع انحاء الصين التي كان لابد من احاطتها بسور، ولم تصل الفنون الاخرى الى مكانتها من الاعتراف بها الا بمقدار ما لها علاقة بها (اي بالماسونية).

(وكيف يمكن الافادة في البناء من الحكمة المعمارية لجميع العصور والشعوب؟

الجواب: بواسطة ما اطلق عليه اسم الماسونية (اي فن البناء بالحجر) الذي لم تشتهر به الصين بل اشتهرت بمعرفة الحكمة (الفكرية) والفلسفية.

كانت الماسونية تضم جمعيات البنائين باديء ذي بدء . ثم صارت تضم في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر اهم الشخصيات العالمية في الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية وملوك ورؤساء في الغرب والشرق بحجة بناء مجتمع افضل . لذلك فكلمة ماسوني وماسونية الواردة في القصة لا تعني بناء فقط لهذا السبب . وبهذا يمكن تفسير عبارة (خمسين سنة قبل وضع حجر الاساس) لانه بعد خمسين سنة وضع حجر الاساس لاقامة (اسرائيل) في المؤتمر الصهيوني الاول في بازل).

ويقول في ص ٧٠ ـ ٧١ من القصة نفسها على لسان الراوية:

«اثناء تلك الايام الاولى للبناء (اي بناء السور) كتب عالم كتابا رسم فيه مقارنة صارمة حيث حاول ان يثبت ان برج بابل فشل في بلوغ هدفه ليس للاسباب المعروفة عالميا اوعلى الاقل ان بين تلك الاسباب **الملحوظة لم** يكن من الممكن ايجاد **اهمها** ولم يكن يستقي براهينه **من الوثائق والتقارير** التحريرية فقط وانما صرح انه قام بالتحريات **في المنطقة واكتشف ان** البرج فشل ووجد انه لابد ان يفشل بسبب من **ضعف الاساس. وبهذا** الخصوص فان عصرنا يفوق العصر القديم **فيكاد كل مثقف ان يكون** ماسونيا (بناء) بالمهنة ولا يخطيء في مسألة بناء الاسس . **على ان ذلك لم** يكن ما يهم عالمنا اثباته: لانه يؤكد بالحجة **ان السور العظيم وحده يمكن** ان يهيء لاول مرة في تاريخ البشرية اساسا **اميناً لبرج بابل جديد. لذلك** السور اولا ، ثم البرج بعد ذلك كان كتابه **في يد الجميع في ذلك الوقت**

غير انني اعترف انني حتى اليوم لا استطيع ان افهم كيف تصور الكاتب هذا البرج؟

كيف يستطيع السور الذي لم يكن ليشكل دائرة وانما نوعا من ربع الدائرة او نصفها ان يرسي الاساس للبرج؟ يمكن ان يكون ذلك بكل وضوح معنى روحيا فقط. ولكن في تلك الحالة، لماذا يبنى السور الفعلي الذي كان قبل كل شيء امرا ماديا وهو نتيجة لعمل متواصل لجماهير الشعب؟ ولماذا كان في الكتاب خرائط غير واضحة للبرج واقتراحات مفصلة لتعبئة طاقات الناس من أجل العمل الجديد؟»

(مما سبق يتبين انه لا علاقة فعلية بين برج بابل وسور الصين وبلاد الصين نفسها رغم وقوع البناء فيها. انما ذلك رمز لامر جديد: لاقامة برج بابل جديد اي نظام جديد بعد ان فشل برج بابل الاول ولو انهم ليس لهم اية علاقة فعلية به ولكن على اساس من السور اي الحماية والتحوط ومادام الامر رمزيا فليست البلاد مرة أخرى هي الصين.)

وفي ص ٧٣ يرد مايلي:

«ضد من سيقام السور العظيم؟ ضد شعب الشمال. انا من ابناء جنوب شرق الصين ولا يستطيع ابناء الشمال ان يهددونا هناك. اننا نقرأ عنهم في كتب القدماء ونقرأ عن قسوتهم التي اقترفوها بموجب ما تمليه عليهم طبيعتهم تجعلنا ننتحب تحت اشجارنا الهادئة.»

(الحماية ممن؟ من شعب الشمال او من شعوب الشمال كما ورد في ص٦٧ الوارد ذكرها سابقا. من هم شعب الشمال؟ هم الذين قرأوا عنهم في كتب القدماء وعن قسوتهم التي اقترفوها لا لشيء الا لان طبيعتهم قاسية فجعلوا رهط الراوية ينوحون تحت اشجارهم. الا يذكرنا هذا بالسبي البابلي الذي قام به نبوخذ نصر الذي جعل اليهود ينوحون تحت الاشجار على ضفاف الانهار؟ أليس اذن ابناء الشمال او شعب الشمال توحي بانهم الاشوريون اصحاب سنحاريب والبابليون اصحاب نبوخذ نصر؟ وكيف يمكن للمؤرخ اليهودي او الصهيوني ان يذكرهم بخير ويذكر ان الحضارة بلغت في عهدهم مرحلة متطورة كما تريد الكاتبة الفاضلة في ص ٤٨ من كتابها. لا بل ان كتبهم وحتى كافكا يصورونهم قبائل متوحشة. ويمكن الاطلاع على الوصف البشع لهم في قصة سور الصين نفسها.

أليس النائمون هؤلاء هم شعراء اسرائيل البائدة الذين جلسوا ينوحون على ضفاف انهار بابل؟ راجع كتابها ص ١٣٩.

شعب الشمال هذا اذن ليس المغول والبدو ليسوا بدو صحراء غوبي وانما هم بدو بلاد العرب، والعرب انفسهم بناء على هذا.)

لنمض اكثر وابعد في قصة سور الصين ونقرأ في ص ٧٥: «لقد اشغلت نفسي اثناء بناء السور بالتاريخ المقارن للاجناس... ولقد اكتشفت ان الصينيين يتمتعون بخصوصية شعب وبمعاهد متفردة في وضوحها واخرى متفردة في غموضها.»

(الا يشبه هذا الدارس للتاريخ المقارن للاجناس كافكا نفسه الذي اشغل نفسه روحا طويلا بدراسة تاريخ اليهود وغيرهم؟

لنراجع ص ٥٤ من كتاب (هل ينبغي احراق كافكا) بشأن الخصوصية والتفرد التي يتحدث عنها المفكرون والادباء الصهاينة عن اليهود ولنراجع ص ٧ من الكتاب نفسه بشأن المقولات الصهيونية حول الشخصية اليهودية وخصوصية الشخصية اليهودية.

هل يمكن بعد هذه الموازنة ان يعتقد احد ان كافكا في سور الصين يتحدث عن الصينيين حقا وحقيقة ام انه يتحدث عن اليهود.

اما بصدد الامور المتفردة الغامضة المار ذكرها أعلاه في قصة سور الصين فيمكن مراجعة ص ١٤٨ من كتاب واقعية بلا ضفاف لغارودي حيث يقول: «في (معبدنا) يتحدث كافكا عن الجالية اليهودية بانها تتمسك بمعتقدات وشعائر لا يفهم مغزاها والحيوان الغامض القريب الجاثم على المعبد ليرمز الى غاية غير مفهومة يستعصى تفسيرها تتجه اليها بايمان اعمى صلوات المؤمنين بها»)

هل يختلف كافكا عن بقية الصهاينة بعد هذا؟

حسنا لنواصل سيرنا في (سور الصين) ورد في ص٧٦ شيء عن رسالة من الامبراطور ارسلها من فراش موته الى الناس. تقع في صفحة كاملة. وقد نشرت الرسالة هذه على شكل قصة منفصلة بعنوان (رسالة من الامبراطور) لا توضح من هو الامبراطور وفي اية امبراطورية لولا اننا عرفنا ذلك من قراءتنا لقصة سور الصين. ان الامبراطور هنا رمز لامبراطور مرتقب غير امبراطور (سور الصين) لانه في ص٧٩ يقول:

«من جميع المظاهر هذه يمكن في الحقيقة ان نستنتج اننا ليس لدينا امبراطور واننا لا نعدو الحقيقة في ذلك. ونكرر مرارا انه لا يوجد شعب اكثر اخلاصا للامبراطور من شعبنا في الجنوب.»

(الا ينطبق هذا على واقع اليهود في ايام كافكا وقبله وبعده وعلى املهم في ايجاد امبراطورية وتعلقهم بها لان للصين تاريخا حافلا بالامبراطوريات الحضارية المستقلة ذات الاسر المعروفة بانسابها وسجلاتها.)

واذا شئت المزيد لتكون على ثقة باستنتاجنا لنقرأ قول كافكا على لسان راوية قصة سور الصين في ص٨٠:

«هناك ضعف معين في الايمان وقوة الخيال لدى الناس وهذا يمنعهم من اقامة الامبراطورية من سباتها في بكين واحتضانهم لها بكل حقيقتها الحية الملموسة وضمها الى صدورهم التي لا ترغب في شيء افضل من الشعور بتلك اللمسة ثم الموت»

(هذا المقتطف يكمل سابقه ويعني انه ليس ثمة امبراطورية في بكين ولا دولة في الصين في هذه القصة (سور الصين)

وهذا ما يناقض الواقع. ان هذه القصة تبث املا قديما في اقامة هذه الامبراطورية التي ينادي من اجلها الصهاينة منذ عهود قديمة)

في ص٨٠ ايضا نقرأ:

«ان هذا الضعف نفسه يجب ان يبدو واحدا من اعظم المؤثرات التي توحد شعبنا.»

(أليس في هذه المقتطفات كلها ما يقنع المرء ان كافكا يسعى لاقامة دولة او امبراطورية؟ وهل تلك الامبراطورية يريد اقامتها في الصين ام في فلسطين وان لم يقل؟)

(اعتمدنا النص الوارد في مجموعة المسخ وقصص اخرى طبعة بنكوين)

٤ - في مستوطنة العقاب:

سوف يكون اعتمادي في تحليل قصة (في مستوطنة العقاب) على ترجمة الاستاذ سعيد الحكيم المنشورة في الاقلام العدد التاسع ١٩٧٩. مطبعة بنكوين عند تنفيذ حكم الاعدام بجندي، حارس وخادم في الجيش لعدم اطاعته الاوامر وسوء تصرفه مع سيده، يحضر باحث اجنبي، يتكلم الفرنسية، وضابط وجندي، في واد رملي في جزيرة ذات جو استوائي حار. ولم يحضر الحاكم العسكري ولا احد من المستوطنين.

اخترع الحاكم العسكري السابق للمستوطنة جهاز الاعدام وساعده الضابط في صنعه وفي جميع قضايا العقوبات. مخترع الجهاز هو الحاكم العسكري السابق، اما الحاكم العسكري الحالي فلا يؤيد مثل هذه الاجراءات وقد تشبث هذا الحاكم بموقف يتسم بالعداء تجاه الضابط الذي لاريب يستمد صلاحياته وسلطانه من الحاكم الجديد ايضا. فالجميع، الحاكم السابق والحاكم الحالي والضابط والمتهم والجندي ورواد المقهى وسكان المستوطنة، اعضاء في نظام واحد. فما هي الرابطة التي تربطهم جميعاً في هذا النظام الواحد؟ اما مسألة التناقض في داخل النظام المتمثلة بالضابط والحاكم الجديد فتبقى بحاجة الى تفسير.

تمثل المستوطنة برأيي، الغيتو او المحلة اليهودية. والباحث رجل غريب وليس عضواً في مستوطنة العقاب ولا مواطناً في الدولة التي تعود اليها. جاء الى المستوطنة بصفة مراقب دون ان يكون قصده تغيير اساليب الاخرين في تحقيق العدالة رغم ان تلك الاجراءات كانت تعسفية لا انسانية في تنفيذ الحكم لايمكن نكرانها او السكوت عنها. ولم يكن الباحث مهتماً بصورة شخصية بموضوع المتهم لانه كان شخصاً غريباً عنه وليس من ابناء وطنه او من يشعر باي نوع من العاطفة نحوه، لان الباحث مسيحي. وارى ان المتهم يهودي وهذا هو تفسير عدم الشعور باي نوع من العاطفة نحوه. أخذ الضابط الموكل باعدامه منديلين وقد اعادهما له بعد ان اطلق سراحه، فهما اذن يمثلان العقيدة اليهودية.

الملابس تمثل الوطن لديهم يرفض الكاهن دفن الحاكم السابق في الكنيسة. فدفن في مكان آخر خارجها. لماذا؟ يشعر الضابط بالخجل امام الباحث لرفض الكاهن دفن الحاكم السابق في الكنيسة. لماذا مرة اخرى؟ كان التنصر من جملة الاراء لحل المشكلة اليهودية وقد كان ذلك الاجراء موضع اعتراض من الجانبين اليهودي والمسيحي. وانني ارى ان الحاكم السابق يهودي متنصر ولهذا السبب يرفض الكاهن ان يدفن في الكنيسة فلو كان مسيحياً اصيلاً وصادقاً فلماذا يرفض الكاهن دفنه في الكنيسة. ولما كان الضابط من مؤيدي الحاكم السابق في كل شيء فهو ايضاً يهودي متنصر ولهذا السبب يشعر بالخجل امام الباحث المسيحي الغريب عن المستوطنة، لان الكاهن رفض ان يدفن الحاكم السابق في الكنيسة. ولم يخبر الضابط الباحث بذلك ابداً.

لم يكن الحاكم العسكري الحالي يؤيد الضابط في اجراءاته بل كانت مواقفه تتسم بالعداء له ويحاول القضاء على جهاز الاعدام (الذي يعدم عليه كل شخص يرفض فكرة الاندماج بالتنصر. فهو اذن يهودي وكذلك رواد المقهى وسكان البيوت الموجودة في المستوطنة التي تمثل تراثاً تاريخياً من نوع خاص).

ان الضابط هو المشايع الوحيد للاجراءات وطريقة تنفيذ الحكم بعد ان كانت المستوطنة ايام الحاكم السابق ملأى بالمؤيدين له. وكان الضابط يُبعد عن الاجتماعات التي تعقد في مكتب الحاكم دلالة على عدم موافقة الجميع على ما يحمله من اعتقاد وهو التنصر اي فكرة الاندماج والتخلي عن الدين اليهودي والمعتقدات اليهودية ومما يدل على ان هذه الاجراءات وتنفيذ الحكم هي امور فكرية فقد وجه الضابط كلامه للباحث قائلاً: «ليس بامكانك دخول الشرفة وهي مزدحمة لانك ربما جلبت انظار الآخرين اليك اوربما اردت الصياح غير ان يد سيده (اي الجهاز) ستغلق شفتيك. اما الحاكم العسكري السابق وانا فسوف يقضي علينا لوحدنا...»

لان الحاكم العسكري السابق ميت الآن فالقضاء عليه وعلى الضابط الحي يعني القضاء على فكرهما الذي يدعو للاندماج بالمجتمع بالتنصر وهو ما يجد معارضة من جانب الصهيونية وعدم الثقة من جانب المسيحيين ويتمثلون هنا بالباحث ولهذا السبب اي عدم الثقة، ابعد الحاكم السابق ولم يدفن في الكنيسة. طلب الضابط الى الباحث مساعدته في مواجهة الحاكم الحالي الذي قلت انه يهودي غير متنصر. بين الضابط للباحث الزمن الضروري الحفاظ على التراث اي التنصر غير ان الباحث يقول له فيما بعد انه يستهجن الاجراءات التي يقوم بها الضابط حتى قبل ان يكون موضع ثقته وانه سوف يخبر الحاكم العسكري برأيه حول هذه الاجراءات.

فقال الضابط في نفسه: ان هذه الاجراءات لاتبعث على الرضا. فتنقلب الامور بشكل مفاجئ ويقول: لقد حان الوقت

اذن .
الوقت لأي شيء؟ العودة الى العهد السابق يطلق سراح المتهم فقد حدث تغير جذري في المصير وان ما حدث له قبل قليل سيحدث للضابط. ومن الواضح ان الباحث هو الذي اصدر الامر بذلك. والمسألة لاتعدو ان تكون انتقاماً (كما ورد في القصة نفسها). فارجو مراجعتها للوقوف على نصها وموازنة ذلك بتلخيصي وتعليلي لبعض امورها) لانني ارى ان هذا الحل اي الاندماج بالتنصر مكشوف القصد من ورائه وهو امر زائف كاذب جاء من اجل غاية معروفة لدى الطرفين (وقد ذكر كافكا في يومياته ص٦٤ الفتاة التي تعتز بيهوديتها رغم انها عمدت) فلابد اذن ان تعود الامور الى نصابها فيوضع الضابط، الذي جرد من سلاحه، في جهاز الاعدام الذي يروح يتداعى جزءً بعد جزء. وينظر الباحث الى وجه الجثة امامه فوجده كما كان في الحياة. فلم يجد الضابط في الجهاز ما وجده الأخرون فيه لذلك لم تظهر على الوجه اية علامة للخلاص من الخطيئة. لقد كانت العينان مفتوحتين، نظراتها هادئة تدلان على القناعة.

فالضابط اذن لم يعدم نفسه بنفسه (كما تصورت الكاتبة الفاضلة) انما صدر الامر باعدامه وبتدمير الجهاز من جهة اخرى. غير ان وجه الجثة ظهر كما كان في الحياة وتبدو نظرات عينيه قانصة بذلك. فالهدف من هذا الموت واضح تماماً هو عودته الى اليهودية وترك فكرة الاندماج بالتنصر. «فالموت اليهودي واقتبس قول الكاتبة الفاضلة كما يطرحه الفكر الصهيوني، انطلاقاً من التوراة والتلمود، موت مقدس، نظراً لانه يعتبر انبعاثاً ودورة حياة جديدة يتحقق خلالها الخلود اليهودي ص٨٦» وفي هذا تفسير نبوءة نهوض الحاكم السابق من قبره ليقود اتباعه واعادة المستوطنة الى سابق عهدها.
فهذا الموت اذن ليس انتحاراً للصهيونية بل على عكس ذلك، موت فكرة الاندماج. ولهذا لم تظهر على الوجه اية علامة للخلاص من الخطيئة التي اقترفها الضابط في حياته بحق اليهود حسب ما تمليه المفاهيم الصهيونية.

اما لماذا رفض الباحث انقاذ الضابط من الموت فانه هو الذي اصدر الامر باعدامه كما ورد ذلك في القصة نفسه، وكما ذكرت اعلاه، وهذا ينسجم مع موقف الكاهن في رفض دفن الحاكم السابق في الكنيسة رفضاً لهذا التنصر الكاذب. وفي هذا كله تفسير لمسألة التناقض في داخل النظام المتمثل بالضابط والحاكم الجديد.

ثم يغادر الباحث الجزيرة في زورق الى الباخرة وقد منع الجندي والمتهم من اللحاق به.. اي التنصر.

فهل وضح الامر في معرفة ان الصهيونية ترفض فكرة الاندماج بالتنصر وهو الموضوع الذي تعالجه هذه القصة؟

٥ ـ تحريات كلب :

تتحدث قصة تحريات كلب عن الشتات ويفصح فيها كافكا عن رفضه واقع الشتات الذي يعيشه اليهود لاي سبب كان ومن اي مصدر جاء سواء اكان حسب وقائع التاريخ من أن اليهود هاجروا سعياً وراء التجارة بمحض ارادتهم او كما يدعون انهم اضطروا على ذلك عام ٧٠م نتيجة لعدوان روماني اوقبل هذا التاريخ، غير ان الدعوة الصهيونية هي السعي الى رفض الشتات اوما يطلق عليه تعبير الدياسبورا، والسعي ايضاً الى جمع شمل (المشردين) في فلسطين. وهذا ما كان يسعى اليه الكلب الصغير ويرفض ويستنكر الشتات من اول القصة حتى نهايتها. ويأمل في جمع شمل الكلاب الضالة المشتتة. فدعوة الكلب الصغير لهذا هي لسان حال الصهيونية نفسها. ان هذه القصة، كما تقول الكاتبة الفاضلة في ص٩ تتخذ من اليهود موضوعاً لها دون ان تقول ذلك بالطبع.
وتقول الكاتبة في ص٥٤ من كتابها: «لا يوجد اديب اومفكر صهيوني واحد لايقدس في اعماله وكتاباته اليهود ولايصورهم على انهم بداية الوجود ونهايته وانهم كل واحد غير قابل للتجزئة منذ ان ظهروا للوجود حتى اليوم».
واذا رجعنا الى قصة «تحريات كلب» وجدنا كافكا يؤمن بالشيء نفسه الذي يقدسه الكتاب الصهاينة وهو لايختلف عنهم بشيء اطلاقاً. سوف اعتمد في استشهادي على ترجمة الكاتبة الى العربية المنشورة في كتابها عن طبعة بنكوين الانكليزية (وهذه الطبعة الانكليزية تتضمن ست قصص طويلة نوعاً ما من قصص كافكا هي المسخ، وسور الصين العظيم، تحريات كلب والحجر وفي مستوطنة العقاب والخلد العظيم).
في ص ١٨٨ يقول كافكا على لسان كلبه الصغير:
«انني افهم رفاقي الكلاب. انني لحم من لحمهم، من لحمهم الباسل المتجدد ابداً الممتلئ رغبة ابداً، ومع ذلك، فانه ليس مجرد اللحم والدم الذي نشترك به وانما المعرفة ايضاً، وليس المعرفة فقط وانما المفتاح ايضاً. انني لا املك ذلك المفتاح الا بالاشتراك مع كل الآخرين ولا استطيع ان امسك به بدون مساعدتهم..»
الرغبة والمعرفة والمفتاح الذي لايكون امتلاكه والامساك به الا باشتراك الجميع واذا شئنا معرفة انهم كل واحد، لهم امل يوحد بينهم، فلنرجع الى ص ١٧٨ من القصة نفسها حيث يقول الكلب الصغير:
«برغم غرابة اطواري التي ما زالت قائمة حتى اليوم، ينبغي الا يفترض اطلاقاً انني مستثنى من قوانين جنسي.» وجاء في الصفحة نفسها اي ١٧٨ ما يزيد تأكيد ذلك في الاصرار على التقارب من

بعضهم :

«ان المرء يستطيع ان يقول بثقة اننا جميعاً نعيش سوية في كومة واقعية . . . جميعاً في كومة واحدة! اننا ننجذب لبعضنا البعض ولا شيء هناك يمكن ان يحول بيننا وبين اشباع ذلك النبض الجماعي . »

ان الكاتبة الفاضلة تساعدنا في الوصول الى نقض ارائها بشأن كافكا فهي تقول في ص٥٤ من كتابها :

«انبرى المفكرون والادباء الصهاينة لرسم الخطوط الاولية المرشدة التي سيسير عليها كل من تلاهم من ادباء ومفكرين وصهاينة والتي تحدد «خصوصية» و«تفرد» و«تفوق» «الشخصية اليهودية» . ثم تنقل الكاتبة قولا صهيونيا لموشي ليلينبلوم : «اننا مختارون لنلعب دور معلمي البشرية جمعاء» وتنقل قول صهيوني آخر هو بيريتز سمولنسكي في الصفحة ٥٤ نفسها عن كتاب «الفكرة الصهيونية» لهيرتزبرغ وهو من منشورات الجمعية اليهودية في اميركا عام ١٩٦٠ . القول المنقول هذا عن تفرد وافضلية (الشعب اليهودي) :

«لسنا اليوم شعباً مثل بقية الشعوب جميعاً، مثلما لم نكن شعباً كالآخرين حتى حينما كنا نعيش في ارضنا . »

اما كافكا فيقول على لسان كلبه ص١٧٨ ما يؤكد هذا التفرد والافضلية :

«انني ارى ان الكلبية مؤسسة رائعة من كل ناحية فعدانا نحن الكلاب هناك كل انواع المخلوقات في العالم، مخلوقات بائسة، محدودة، صماء، لالغة لها وانما صيحات ميكانيكية والعديد منا نحن الكلاب يدرس تلك المخلوقات، يعطونها اسماء، يحاولون مساعدتها والنهوض بها وهكذا . . . »

الكلبية هنا تعني اليهودية . أفليس في هذا تطابق شديد بين كافكا والمفكرين الصهاينة إذ ينطلقون جميعاً من منطلق واحد؟ الكلب في هذه القصة يعدّ جماعته من معلمي البشرية الذين مساعدتها والنهوض بها . وان لهم افضلية على كل المخلوقات في العالم . وهذه هي المعرفة التي يتميزون بها على غيرهم . يذكرنا ان هذه المخلوقات لالغة لها وانما صيحات ميكانيكية ما ورد في اقصوصة «مخطوطة قديمة» ان البدو لالغة لهم بل هم يتفاهمون بصيحات كصيحات الفراغ ولاتنفع معهم حتى الاشارات . فتأمل!

واذا رغبت فاستمع اليه يقول، في ص١٧٨ ايضا، متحدثاً عن الرغبة :

«تأملوا الوجه الآخر للصورة : لا مخلوقات هناك حسب علمي تعيش بمثل هذا الانتشار الواسع مثلنا نحن الكلاب، وليس هناك من لديه مثل هذا العدد الكبير من التمايزات الطبقية والنوعية والمهنية . . . نحن الذين رغبتهم الوحيدة هي ان نلتصق ببعضنا ـ فننجح مرة واخرى، في لحظات التجاوز بالرغم من كل شيء ـ نحن قبل كل الآخرين، مرغمون على ان نعيش منفصلين الواحد عن الآخر بسبب وظائف غريبة غالباً ما لاتكون مفهومة حتى من قبل جيراننا الكلاب، متمسكين بقوانين هي ليست قوانين عالم الكلاب، وانما هي في الواقع ضده . »

أليس واضحاً ان كافكا يقول صراحة انه ليس هناك اناس تعيش بمثل هذا الانتشار اي الشتات، مثل اليهود، وان رغبتهم الوحيدة هي الالتصاق ببعضهم، اي التجمع؟ وهو يبين صراحة ايضا ان انفصال الواحد عن الآخر بسبب وظائف غريبة غير مفهومة، وليست من عالم اليهود بل هي في الواقع ضد عالمهم هذا الذي يتحدث عنه كافكا بكل وضوح وصراحة ما بعدها صراحة .

ان ما تكلم عليه كلب كافكا الصغير يقصد به التجمع . واذا شئت الاطلاع اكثر من هذا والوقوف على حقيقية رأي كافكا بالدياسبورا او الشتات او الانتشار كما يطلق عليه الكلب الصغير، والتعرف على الحل البديل له او كما يسميه الكلب الصغير المفتاح، تجد انه يبين ان اجدادهم هم الذين اختاروا ذلك طوعاً ويلقي تبعة ذلك عليهم ويستنكر هذا الوضع، فيقول في ص ١٩٥ ـ ١٩٦ :

«لم نكن نحن الذين ينبغي ان يتحملوا الاثم، واننا بدلاً من ذلك نستطيع ان نسرع بصمت بريْ نحو الموت في عالم جعله الآخرون مظلماً . لاشك ان اجدادنا الاوائل حينما تجولوا كانوا لايكادون يمتلكون اية فكرة عن ان ضلالهم سيكون لا نهائياً . . . »

اي انهم حسب رأيه، يعيشون في عالم جعله الآخرون مظلماً، علاوة على الاسباب الاخرى . فهو يدعو الى نبذ هذا العالم، عالم الشتات، عالم الظلام، الى عالم آخر، نقيض الضلال، ثم يذكر «المفتاح» الذي لايكون امتلاكه والامساك به الا باشتراك الجميع، وهو الحل . فيذكر بعد قليل من ذلك قوله :

«لقد بدا عليهم من السهل ان يعودوا حينما يشاءون . واذا كانوا قد ترددوا في العودة فذلك فقط لانهم ارادوا ان يستمتعوا لفترة اطول بحياة الكلاب» .

اجل (المفتاح) هو العودة، ولكن الى اين؟ أليس هناك غير فلسطين ما دامت القصة تتحدث عن اليهود، كما تقول الكاتبة الفاضلة؟ وهم، اي اليهود، يعرفونها ضمناً . (واذا ترددوا في العودة فذلك فقط لانهم ارادوا ان يستمتعوا لفترة اطول بحياة الكلاب» اي حياة الضلال والشتات وكأنه بهذا يقول لقد انتهت هذه الفترة، فترة الشتات، وما عليهم الا العودة الى فلسطين.

ثالثاً: اقصوصتان

١ ـ مخطوطة قديمة

يبدو ان كثيراً من الامور قد اهملت في نظام بلادنا الدفاعي ولم نهتم بذلك حتى الآن بل انصرفنا الى اعمالنا اليوميه، غير ان الامور التي صارت تحدث اخيراً، بدأت تقلقنا.

لدي حانوت اسكافٍ في الساحة الواقعة امام قصر الامبراطور وما كدت افتح ابوابي، عندما تبين الخيط الاول للفجر، حتى رأيت جنوداً مسلحين قد اتخذوا مواضعهم عند رأس كل شارع يؤدي الى الساحة. غير ان هؤلاء الجنود ليسوا جنودنا، انهم كما يبدو جلياً بدو من الشمال. لقد تدفقوا. انهم هاهنا على اية حال. ويبدو انهم يزدادون مع كل صباح. وبحسب طبيعتهم، كانوا يهيمون في الفضاء المكشوف لانهم يمقتون حياة المنازل. ويشغلون انفسهم بحد السيوف وبري السهام وممارسة الفروسية. ان هذه الساحة الهادئة التي كانت دوماً نظيفة الى حد دقيق، جعلوا منها في الواقع اسطبلا. ونحاول بين آونة واخرى ان نخرج مسرعين من حوانيتنا لكي ننظف على الاقل، اسوأ القاذورات، بيد ان هذا العمل غالباً ما كان يقل ويقل لان الجهد لاطائل من ورائه ويؤدي بنا، فضلا عن ذلك، الى خطر السقوط تحت حوافر الخيل المتوحشة او الاصابة الى حد الشلل بضرب السياط.

ان الكلام مع البدو امر مستحيل. فهم لايعرفون لغتنا. وهم في الحقيقة يكادون لايمتلكون لغة خاصة بهم. انما هم يتفاهمون مع بعضهم البعض كما يفعل الزاغ. وهم لايفهمون طريقة حياتنا ومعاهدنا. انهم لا يفهمون ولايهمهم ان يفهموا. لذلك فهم لايرغبون في ادراك المراد حتى من لغة اشاراتنا. فيمكنك ان تومئ اليهم حتى ينخلع فكّاك ورسغاك ومع ذلك لايفهمونك ولن يفهموك مطلقاً. وغالباً مايكشرون فيتصلب بياض عيونهم الى الاعلى ويتجمع الزبد على اشداقهم، بيد أنهم لايعنون بذلك شيئاً ولا حتى التهديد، انهم يفعلون ذلك لانه من طبيعتهم فعل ذلك. ويأخذون كل ما يحتاجون اليه. ولايمكنك ان تقول انهم يأخذون بالقوة. إنما هم يختطفون شيئاً ولا يكون بوسعك سوى التنحي وتركهم لشأنهم.

لقد اخذوا اشياء كثيرة جيدة من المخزون في حانوتي. غير انني لا استطيع ابداء الشكوى عندما ارى مدى ما يعاني الجزار مثلا من هذه العملية. فما يكاد يجلب اللحم حتى يختطفه البدو منه جميعاً ويزدردونه دفعة واحدة. حتى خيولهم تلتهم اللحم، وغالباً ما يستلقي الخيّال وفرسه جنباً الى جنب وكلاهما يقضم القطعة نفسها، كل من طرف متقابلين ويصبح الجزار عصبي المزاج ولا يجرؤ على ايقاف تقديم اللحم لهم. على اننا نتفهم ذلك ونتبرع بالمال من اجل ان نبقيه حياً. واذا لم يحصل البدو على اللحم فمن يدري باي عمل سيفكرون، من يدري على اية حال باي شيء يفكرون حتى ولو انهم يحصلون على اللحم كل يوم؟

وقبل مدة ليست طويلة فكر الجزار انه يمكنه ان يجنب نفسه عناء الذبح لذلك جاء ذات يوم بثور حي. لكنه لم يجرؤ ان يكرر ذلك مرة اخرى. استلقيت ساعة بكاملها على الارض في مؤخرة حانوتي مدثر الرأس بكل مالدي من ملابس وخرق ووسائد لئلا اسمع خوار ذلك الثور الذي كان البدو يتواثبون عليه من كل الجهات، يمزقون لحمه الحي لقماً باسنانهم. وخيم الهدوء مدة طويلة قبل ان اجازف بالخروج، واستلقوا منهوكين حول بقايا الجثة مثل السكارى حول دن من الخمرة.

كانت تلك المناسبة التي تخيلت انني فعلاً رأيت الامبراطور نفسه لدى شباك القصر. انه عادة لايدخل هذه الحجرات الخارجية وانما، يمضي وقته في الحديقة الداخلية، ومع ذلك فانه في هذه المناسبة كان يقف، او هكذا كان يبدو لي، على الاقل، عند احد الشبابيك وهو يشاهد، محني الرأس، ما مجريات الامور امام مسكنه.

كلنا يسأل نفسه: ماذا سيحدث؟ الى متى نستطيع تحمل هذا العبء والعذاب؟ ان قصر الامبراطور اجتذب البدو الى هنا غير انه لايعرف كيف يخرجهم ثانية. وتظل البوابة مغلقة، ويبقى الحراس، الذين اعتادوا المسير دخولاً وخروجاً على الدوام بصورة رسمية، وراء الشبابيك المزلجة ذات القضبان ويترك لنا نحن الحرفيين والتجار، امر انقاذ بلادنا، لكننا لسنا كفوئين لمثل هذه المهمة، ولم ندّع اننا قادرون عليها ايضاً. ان هذا نوع من سوء الفهم، وبذلك سيكون خرابنا.»

٢ ـ بنات آوى وعرب

كنا نخيم في الواحة وكان رفاقي راقدين. شبح طويل ابيض لعربي مر بنا. اهتم بأمر الجمال وكان في طريقه الى مكانه الخاص للنوم. استلقيت على ظهري في العشب، وحاولت ان انام ولم استطع. عوى ابن آوى على بعد. فجلست مرة اخرى. وما كان بعيداً جداً صار قريباً للغاية في الحال. فقد احتشدت بنات آوى حولي، عيونها تومض بلون الذهب الكابي ثم يختفي. اجسام

رشيقة تتحرك بخفة وايقاع، كانها على صوت فرقعة سوط.

جاء واحد من بنات آوى من خلفي متسللا تحت ذراعي ماساً اياه برفق، وهو يضغط نفسه بجسمي كأنه بحاجة الى دفء مني، ثم وقف امامي وتكلم اليّ وهو يحدق في عيني تقريباً:

«انني اكبر بنات آوى في كل مكان. ويسرني ان القاك هاهنا في النهاية. لقد اوشكت ان افقد الامل، فقد كنا بانتظارك سنين لا تحصى، انتظرتك امي وامها وجميع جداتنا منذ الجدة الاولى لجميع بنات آوى. صدقني انه امر صادق!»

فقلت: «هذا امر مدهش» وقد نسيت ان اضرم النار في كومة الحطب التي ستبعد بدخانها بنات آوى. «اجل هذا امر يدهشني سماعه فقد جئت الى هنا بصدفة محض من اقصى الشمال وانني اقوم بجولة قصيرة في بلادكم. فماذا تريدون يامعشر بنات آوى اذن؟»

وضاقت حلقة بنات آوى حولي اقتراباً كأنها تجرأت بهذا الاستفسار الودي للغاية. وكانت جميعاً تلهث فاغرة افواهها. وانبرى كبيرها يقول: اننا نعرف انك اتيت من الشمال وهذا هو الامل الذي نعول عليه. انكم ابناء الشمال تمتلكون نوعا من الذكاء الذي لايوجد لدى العرب. ولااقل لك انه لايمكنك ان تقدح شراره من ذكاء من تعجرفهم البارد. انهم يذبحون الحيوانات لاجل اكلها ويحرمون الميتة.»

فقلت: لاترفع صوتك فهناك عرب راقدون قريباً منا. فقال ابن آوى: انك في الواقع غريب هاهنا وإلا لعرفت انه ليس في تاريخ العالم احد من بنات آوى من خشي عربياً. فلماذا نخشاهم؟ أليس من البلية لنا ان نكون منفيين بين مثل هذه المخلوقات؟ فقلت: ربما، ربما، ان اموراً خارج دائرة اختصاصي لست مؤهلاً ان احكم فيها، تبدو لي انها خصام قديم جداً، واظن انها حصلت بالدم ولعلها لن تزول الا بالدم.

فقال ابن آوى العجوز: «انك ذكي جداً» وراحت جميع بنات آوى تلهث بسرعة اكثر وتدفق الهواء من رئاتها رغم وقوفها ساكنة. وفاحت رائحة عفنة من اشداقها المفتوحة مما جعلني احياناً اعض على نواجذي كي احتمل ذلك؛ «اجل انك ذكي ان ماذكرته توا يتفق مع تراثنا لذلك سوف نستنزف دما منهم، وبذلك ينتهي الخصام.» فقلت بحماسة مما كنت انوي قوله: «سوف يدافعون عن انفسهم وسوف يقتلونكم بالعشرات ببنادقهم.»

فقال: انك تسيء فهمنا وانه قصور انساني يستمر بوضوح حتى في الشمال الاقصى. اننا لانعتزم قتلهم. فمياه النيل جميعاً لاتستطيع ان تطهرنا من ذلك. ان مجرد رؤية اجسامهم الحية تجعلنا نولي الادبار ونهرب حيث الهواء الطلق في الصحراء وهي لذلك السبب بالذات موطننا.

جميع بنات آوى المحيطة بي وبضمنها كثير ممن انضمت اليها بعد ذلك من بعيد، القت ابوازها بين ارجلها الامامية وراحت تمسحها بكفوفها، كأنها تحاول ان تخفي غثياناً بالغاً فوددت لو اثب فوق رؤوسها تخلصاً من ذلك.

«وماذا تعتزمون اذن ان تفعلوا؟» سألت وانا احاول ان انهض على قدمي، غير انني لم استطع ان انهض لان حيوانين شابين خلفي انشبا اسنانهما في معطفي وقميصي، فاضطررت الى مواصلة الجلوس. فاوضح ابن آوى العجوز قائلاً بكل جد، انهما حاملا ذيل ثوبك وهو دليل التكريم فصحت قائلاً: يجب ان يتركا ذلك!» وانا التفت تارة الى ابن آوى العجوز وتارة الى الشابين. فقال العجوز: طبعاً، سيتركانك ما دامت تلك رغبتك غير ان ذلك سوف يستغرق برهة قصيرة لانهما انشبا اسنانهما عميقاً بموجب عرفنا، ويجب اولاً ان يرخيا اشداقهما شيئاً فشيئاً، في الوقت الذي ستصمي الى التماسنا.

فقلت: ان سلوككم لم يستملني تماماً بحيث اسلم بذلك.

فقال وقد التجأ لاول مرة الى اظهار البؤس الطبيعي في صوته: لاتعتبر ذلك موثقاً على سماجتنا. فاننا مخلوقات مسكينة، وليس لدينا الا اسناننا وكل ما نريد عمله، سواء خيراً او شراً، نستطيع ان نمسك به باسناننا فقط.

فسألته ولم اكن قد هدأت كثيراً: حسناً وماذا تريدون؟ فصاح: «سيدي» وعوت جميع بنات آوى سوية، وكانت تبدو من بعُد كأنها لحن متساوق، «سيدي، اننا نريدك ان تضع نهاية لهذا الخصام الذي يقسم العالم. انك بالضبط الرجل الذي تنبأ به اسلافنا والذي ولد للقيام بذلك. نحن نريد ان لايزعجنا العرب بعد الآن، وان يكون لنا مجال التنفس، وافق طاهر منهم، ولانسمع ثغاء اغنام يذبحها اي عربي، انما ان تموت كل بهيمة موتاً طبيعياً، وليس هناك اي تدخل حتى نكون قد استنزفنا الجثة نهائياً والتقطنا عظامها نظيفة حياة نظيفة، ولانبغي شيئاً سوى النظافة.» وراح الجميع يعولون وينشجون - «كيف يمكنك ان تتحمل العيش في مثل هذا العالم ياصاحب القلب النبيل والفؤاد الرؤوف؟ قذر بياضهم، قذر سوادهم، لحاهم مرعبة، وان منظر محاجر عيونهم يجعل المرء بحاجة الى البصاق واذا ما رفعوا ذراعاً فان ابخرة الجحيم تتثاءب من آباطهم. ولذلك ياسيدي، لذلك ياسيدي، شق حناجرهم بيديك القويتين بواسطة هذا المقص!» واستجابة لايماءة من راسه جاء ابن آوى راكضاً ومقص صغير، يعلوه صدأ قديم، معلق من احد انيابه.

«حسناً، هذا هو المقص اخيراً، وقد آن الاوان لايقاف الامر!» صاح العربي قائدنا فلتنا الذي دب ببطء نحونا باتجاه معاكس للريح ثم فرقع سوطه الكبير. واسرعت بنات آوى بالهروب غير ان البهائم جميعاً التمت على بعد قريب في حشد شديد مرصوص فبدت كأنها حبست في حظيرة يطوقها وهج المستنقعات الخادع الذي يخفق.

«وهكذا استضافوك الى هذه الحفلة، ياسيدي» قال العربي وهو يضحك مرحاً بالحدود التي تسمح بها تحفظات جنسه. فسألت: انت تعرف اذن ماذا تسعى اليه هذه البهائم؟» فاجاب «طبعاً، الكل يعرف ذلك، فمادام العرب في الوجود فان هذا المقص يتجول في الصحراء وسيظل يتجول معنا حتى نهاية ايامنا. وهويقدم الى كل اوربي من اجل العمل العظيم، فكل اوربي هو الرجل الذي اختاره القدر لهم. ان هذه الحيوانات تخامرها آمال في منتهى الجنون، انهم حمقى، في غاية الحماقة. ولهذا السبب فاننا نودهم، انهم كلابنا، وهم كلاب اجمل من اي من كلابكم. والآن انتبه الى هذا، لقد مات جمل في الليلة الماضية فاحضرته الى هنا.»

وجاء اربعة رجال بالجثة الثقيلة والقوها امامنا. ولم تكد تمس الارض حتى رفعت بنات آوى عقيرتها وكأن حبالاً لا يمكن مقاومتها تسحبها، اخذ كل واحد منها يتقدم مترنحاً نحو الامام زاحفاً على بطنه. ونسوا العرب ونسوا كراهيتهم لقد سحرهم الوجود المفاجئ للميتة الكريهة الرائحة الطاغية على كل شيء. وصار احدها في الحال لدى حنجرة الجمل وغرز اسنانه مباشرة في الشريان. ومثل مضخة صغيرة قويه تحاول بتصميم عارم يصل حد اليأس ان تطفئ ناراً طاغية، انتفضت كل عضلة في جسمه وانهمكت في العمل، وبمثل لمح البصر كان الجميع فوق الجثة، يعملون مشتركين، متكدسين عالياً كالجبل.

وصار قائد القافلة الآن يضرب بسوطه اللاذع بخطوط متقاطعة فوق ظهورها. فرفعت رؤوسها، في شبه غيبوبة من النشوة، ورأت العرب واقفين امامها؟ وشعرت بلسع السوط على اخطامها؟ فوثبت وتراجعت راكضة وهي تسقط من اثر الضربة. غير ان دماء الجمل صارت بركاً، فتصاعدت بخاراً الى السماء، وكانت الجثة قد تمزقت في فتحات واسعة في اماكن عديدة. ولم تستطع بنات آوى مقاومة ذلك، فرجعت مرة اخرى، ورفع قائد القافلة سوطه ثانية، فاوقفت ذراعه.

وقال: «انت على حق ياسيدي، سوف نتركها في عملها وفضلا عن ذلك فقد حان وقت فك الخيام واستئناف الرحيل. حسن، انك رأيتها. انها مخلوقات مدهشة، اليس كذلك؟ وما اشد كرهها لنا!»

الاقصوصتان مترجمتان عن كتاب في مستوطنة العقاب حكايات واعمال نثرية ١٩٤٩ باللغة الانكليزية ترجمة ويلا رادوين موير عن الالمانية.

رابعاً: النتائج

لم يكن كافكا في صفوف الادباء غير الصهاينة. غير ان مسألة الرمزية التي تستند عليها قصصه ورواياته جعلت التفسيرات اجتهادية. ولكننا استطعنا تشخيص المعالم الصهيونية في حياته في ثمانية نقاط. اما في ادبه فقد بث كافكا المفاهيم الصهيونية التي اتخذت منها الصهيونية منطلقاً لدعواها كالطرد من فلسطين، الشتات، الاضطهاد، العودة، الصهيونية مفتاح المشكلة اليهودية. لولم يذكر كافكا العرب ونهر النيل، مثلاً، في اقصوصة (بنات آوى وعرب) لما استطعنا ان نحدد المكان بفلسطين بالذات. فلو انه ذكر بدل كلمة (عرب) كلمة (بدو) لقالت الكاتبة الفاضلة (ان تعبير (بدو) ليس وقفاً على العرب وحدهم. وانما هناك العديد من المجموعات البشرية، من غير العرب، ممن تنطبق عليه صفة البداوة) ص٤٩ في كتابها، ولا سقط في يدنا في تحديد هوية ورموز كثير من القصص الاخرى ايضاً مثل مخطوطة قديمة وسور الصين العظيم وهي مستوطنة العقاب وتحريات كلب والمسخ واحد عشر ابناً والصياد وكثير غيرها مما ذكر في مقالتي الاولى.

في (مخطوطة قديمة) يبين ان البدو غزوا (بلادهم) فصار لزاماً على الحرفيين والتجار (الذين قلنا انهم يمثلون اليهود) انقاذ بلادهم من البدو وانهم غير كفوئين لهذه المهمة وينتظرون المخلص.

يتضح الامر بصراحة اكثر في اقصوصة (بنات آوى وعرب) التي حتى لو جاءت وحدها في ادب كافكا لعدت وثيقة مهمة لدمغ كافكا بالصهيونية، واعتبرت صوتاً صارخاً معبراً عن اهم المقولات وركائز الفكر الصهيوني في اعتبار فلسطين «بلدهم» والسعي الى طرد العرب منها لانهم «دخلاء» كما ظهر البدو في اقصوصة مخطوطة قديمة، ولأعانتنا كثيراً في تشخيصه كاتباً متميزاً في صفوف الادباء الصهاينة لم يسع احد من الكتاب العرب الى ضمه قسراً الى صفوف اولئك الكتاب باي شكل من الاشكال، في الوقت الذي سعى ماكس برود في تقديم كافكا، الذي لم ينشر كلمة واحدة، وذكره في مقال كتبه لاحدى المجلات الالمانية الى جانب توماس مان وفيد يكند وغيرهما من الكتاب المشهورين،

ورعـاه كلمـة كلمة وكانه يطلع يومياً حتى على يومياته . وسعى بعد مماته الى نشر كل شيء كتبه كافكا .

لقـد بحثنـا في اسلوب كافكـا وشخصنـا ميـزاتـه في استخـدام الغموض للوصول الى غايته في بعض اعماله . فقصة (سور الصين) وجـدنـا انهـا تسعى لاقـامـة امبراطورية وتوصلنا الى انها ستقام في

فلسطين وليس في الصـين . وقصـة (في مستـوطنـة العقاب) ترفض فكرة الاندماج بالتنصر . اما (تحريات كلب) فترفض الشتات وتدعو الى العودة الى فلسطين .

واذا توفقنـا في كشف ذلـك فنكـون قد عرفنـا بعـدو خفي خطره اعظم من عدو مكشوف لم يكن في يوم من الايام وفي كلتا الحالين مع العرب .

المصادر

١ ـ مجلة الاقلام البغدادية ـ عدد ٩ سنة ١٤ عام ١٩٧٩

٢ ـ هل ينبغي احراق كافكا ـ بديعة امين

٣ ـ واقعية بلا ضفاف ـ غارودي

٤ ـ اليهودية واليهود ـ د. علي عبدالواحد وافي

٥ ـ الكتاب المقدس .

٦ ـ المنظمة الصهيونية العالمية ـ د. اسعد عبدالرحمن

٧ ـ الدولة والدين في اسرائيل ـ د. اسعد زوق .

٨ ـ العرب واليهود في التاريخ ـ د. احمد سوسة

٩ ـ الفولكلور في العهد القديم ـ جيمز فريزر .

10 – The Diaries of Kafka, Max Broad, Penguin

11 – Metamorphoses and Other stories, Kafka, Penguin

12 – In the Penal Settlement, Tales and Short Prose works, London, 1949.

قراءات في الشعر

النشـــيـــد

رأي

○ ياسين المنصير

ماهو الحاضر؟ انه مشهد محير كما يقول داي لويس، والحيرة فيه متأتية: من تلك الحركة الزمنية الكامنة فيه والتي تقلص الماضي باستمرار. ومن تلك الاشكال الواقعية التي تجلب العين والاذن بسرعة مذهلة ثم تتغير بعد حين لان الحاضر قد أنتج اشكالا جديدة سلبت العين والاذن من الاشكال السابقة.

هل يستطيع الشعر ملاحقة هذه الحركة المستمرة بحيث عندما يستل منها صورة تصبح هذه الصورة حية باستمرار؟ ام ان الصورة نفسها تخضع لحركة الزمن المستمرة فتصبح فيه مانعكست عنه بعد فترة جزءاً من ماضي؟

اسئلة كثيرة يثيرها الشعر الذي يجسد المشهد اليومي خاصة ذلك الذي تكون اجزاؤه الاشكال الحضارية المتصلة بالتقدم، والموضوعة ضمن هدف اجتماعي كالتكنولوجيا، والمباني، والمنشآت والطائرات والمصانع والعمارات.. الخ تلك الاشكال التي تختصر الزمن وتوسع من فعل الحاضر وتصبح من الناحية الاجتماعية دليلاً على هوية نظام بتطلعه للمستقبل والتي فيها يتحول الجهد المبذول الى ساعات مقاسة ومحسوبة ومحدودة بمعنى اخر ان الزمن فيها يدخل كجزء من عملية الانتاج وكلما تسارع الانتاج دل على عظمة الحاضر؟ اي اختصار الزمن بما يجعل الحاضر مستمرا. وكلما بطئ الانتاج؟ اصبح للزمن في الحاضر مدلولا رجعيا وبالتالي تنسحب رؤية الشاعر على النظام الاجتماعي الذي يؤسس مثل هذه الأشكال.

لعل التساؤل الكبير الذي يبرز في صور الشعر التي تعكس المشهد اليومي المعاصر متأت من طبيعة اللغة نفسها فهي بالضرورة لغة تعكس الحضور الانى للمشهد وتسميه وتدل عليه وتوضح علاقته بالحياة ومثل هذه اللغة لايمكنها ان تتعايش مع التراث والاسطورة الا متى ماستطاعت هي ان تكون لها تراثاً واسطورة مثل هذه المشكلة ترتبط بالابداع الخلق الفني فهل بامكان شاعرنا الحديث الذي يرتدي اثوابا معاصرة وقديمة، ان يخلق من مشهد الحاضر اسطورة تحيا من لاوعي الناس كتلك التي يخلقها المصنع نفسه عندما يوفر المادة الاستهلاكية لاجيال من الناس؟

هناك مشكلة اخرى تنشأ اثناء الخلق هي الصراع بين العقل والعاطفة فالمشهد اليومي الحضاري او المعاصر اميل الى ان يتعامل معه الشاعر بعقلية شبه منطقية عقلية تفنن التفكير وتقلل من الخيال ومن الافتراضات ورغم ان الشاعر المجيد لايسعى لتخطيط مسبق وهو يتناول مثل هذا المشهد الا ان حضور المشهد وثقله على الارض وفي العين من شانه ان يحول كل صورة الى مرئيات والى محسوسات العقلية تحدد الانفعال وتقلل من العاطفة ولكي يصار الى ذلك لابد وان تستقر العقلية على ايمان فكري بقيمة هذا المشهد والافقدت عقلية جانبا هاما منها. ان المعاصرة ليست فعلا من افعال الارادة او مجرد تزيين القصائد بصور تتحدث عن المصانع والطائرات بقدر ماهي احساس عميق يتشرب روح العصر نفسه وينفذ منها الى شيء جديد له قدرته المتنبئة بالمستقبل فهل باستطاعة شاعرنا ان يؤشر فقط الى خطوط المستقبل؟ اشك في ذلك رغم ان شعراء عديدين في العالم اشاروا الى المستقبل بامكانية الحاضر القليلة فهم المستقبليون وما اثاروه من افكار وممارسات ولكن تلك مسألة اخرى لعل مؤشراتها لم تشر الى انهم الغوا العواطف والغنائية والتجريب كما يقول بورا عن باسترناك وهو احد المتأثرين بمدرسة مايكوفسكي يجد باسترناك موضوعات

قصـائـده في الطبيعـة في الحب في الاحـداث السياسيـة في تلك المـوضـوعات التي تحتوي على العنصر البدائي القوي الذي يتفاعل تفاعلا تاما في قرارة نفسه».

الشـاعـر العراقي القريب من هذا المنحى، هوياسين طه حافظ الـذي اكـد طريقتـه الخـاصة عبر مجموعته البرج وقصيدته الطويلة «النشيـد» ويـاسـين لم يكتشف هذا الميـدان فجأة بل ان قصـائـده السـابقـة تحمـل بذرات هذه الاشكال وان لم نقصدها قصيدة الطير والحـرب والسلم من قصـائـد ديـوان قصـائـد الاعـراف كما حملت تجربيـاتـه تجربـة من اللون تجربـة في المـوسيقى طاقة شكلية جديدة امدته بتمديد للصور المرئية من الاشياء اللامرئية كالموسيقى مثلا.

واضافت قراءة ياسين للاداب الاجنبية خاصة الانكليزية لمنحاه الشعـري رؤ يـة من الانسيـاق وراء المعاصرة واعتماد المشهد اليومي الحضـاري عنصـرا لها. وقـد مده أودن بمثـل هذه الـرؤ يـة حيث شكلت اسهـامـاتـه في بدايـة هذا القـرن واحـدة من خطوط الشعر الانكليـزي الحـديث، ويشـير داي لويس الى اودن يشغـل ذهنـه بالمشهد المعاصر بكل توتره وتنوعه.

الا ان قصـائـد ياسـين الاخـيرة تلقى صعوبة في ترسيخ منهجها الفني وبنيتهـا فهي كما الحيـاة عرضـة للتغيـير والنسيـان ان لم تتصل اجزاؤ ها بالمستقبل. هذه وليست رؤ ية مستبقه للامور ولكن شاعراً كيـاسـين مطـالـب ان يكتشف الجوهري من مصادر الصور اليومية، والا ضاع في زحمـه الـتراكم الكمي من صور الحياة المتجددة لا سيما وانـه يعـاصـر مرحلة تعـد في تاريخ العراق الحديث من اكثر المراحل ازدهارا في بناء المصانع والمنشآت.

١ - ياللهذا التحرك!

الالتماع الجديد الذي يملأ كل الشوارع

يدفق نحو السماء نوافير ضوء...

انت تكشف في عمري الغائم زيف حياتي القديمة،

تكشف كل الخسارة والاقنعة

وانت تدين مآخذي البشريةَ

كل عيوب التسكع في ظلمة النفس

وتمنحني كتفا للتوقفِ

والافتكار

٢ - تهدر مابين بيتي والافق حضّارة

وقطارٌ

وحاصدةٌ

ومعملُ اسمنتٍ

وشاحنة إثر اخرى تمر...

ابتعدت كثيرا

عبرت السداد التي شادتها الازمنة

ابتعدت كثيرا لاشهد هذي الطقوس الجديدة

٣ - هؤلاء هم:

الجموع التي عبرت في الظلام،

ابناء كل المجازر واللعب الهمجيةِ

غرقي الدم، النار، والظلمات.

٤ - رحم واسع يتفتح للثورة البشرية

لانهيار القلاع العتيقة حيث تقوم

المصانع بالقرب منها،

حيث المحطات،

حيث قامات هذي الجسور

التي

تتقوس فوق انبساط الزمان

الجموع التي ترتدي «بدلات» العمل الزرق

الجموع التي ترتدي «بدلات» القتال.

٥ - يتقدم يصّاعد مجدُ النبات!

يتقدم يصاعد مجد البشر!

وتدور تدور المكائن

وكلي منغمر في العراق!

النظرة الشاملة لقصيدة النشيد - والتي جاءت اقتباساتنا السابقة منهـا فقـط - نجدها قصيدة تخلط بين الحاضر وانا الشاعر المتكلمة، والمـاضي. هذه المحـاور الثلاثة تتداخل فيها بينها وتشكل علاقة هي جوهـر الصـورة الشعـرية في هذه القصيدة فالحاضر الحي بكل ثقله وتفـاصيله وحضـوره المتجدد يجعل من عين الشاعر تخترق الاشكال العـامـة لموجـوداته والاقتراب من اهدافه الفكرية العامة وانا الشاعر هنـا تستنهض من بين كوابيسهـا الخـاصـة وتجـربتهـا الـذاتية فتذكر القـارىء بما كان وبما هو كائن وهي اذ تنتقـل بينهما لاتريد ان تفقد صدقهـا التـاريخي. اما الماضي فهو الماضي القريب والماضي الذي امتـلا كما يقـول عنـه الشاعر بالمجازر واللعب الهمجية واصبح غارقا بالـدم والنـار والظلمات! انـه ماض منتقى ماض مقصـود والحـاضر لايمكن ان ينهض على جزء من هذا الماضي هنا أخل الشاعر بزمنه.

داخـل هذه المحـاور تتـوحـد الصـورة وتتسـرب القصيدة بنسغ الحـاضـر كليـا دون ان تعتمده لوحده. ولعل هذا المنحى يجعل من توجـه ياسـين طه حافـظ الشعري محكا لصدامات مباشرة بين ذاتية

متشربة بحس فردي وبرؤية عيانيه لتشخيصات الحاضر وبين الايمان كليا ان لاجديد غير ماتراه هذه العين مما يحيل قصيدته الى الانفعال المباشر والى ابقائها ضمن تصوراتنا عن الحاضر فقط. هل يعود سبب ذلك الى ان الشاعر اكتشف مسراه الفني قريبا فكتب فيه كثيرا؟ ام ان هذا اللون من الشعر يحمل ضعفه في داخله بحيث تقضي بعض الصور على بعضها الاخر لصعوبة حصر كل الحاضر ولتسربه من داخل انا الشاعر الضيقة؟

تبدو الكتابة عن الحاضر صعبة بدون اعتماد الانا والماضي المرئى من قبل هذه الانا الذي يغذي نسغها ويصاعده. ولذا لجأ ياسين الى اقتباس من الواح سومر وعمد به قصيدته، وهو اتكاء خارجي كائن خلف الشعر، وموحى به كقيمة مضمرة للقصيدة.

وتبعاً لذلك الايحاء، نجد الصوره الواحده منبنية من عدة صور لاتبدو متداخلة وذات علاقة الا لكونها تشترك في رصد حالة خاصة عند الشاعر. لاحظ المقطع الاول:

يبدأ بالتعجب «ياهذا التحرك» صورة متسائلة عامة ثم يبدأ بالدخول في تفاصيل التحرك.

«الالتماع الجديد الذي يملأ كل الشوارع» هذه صورة لاهوية لها صورة تفسيرية اذا نظرنا اليها بعين الشاعر الخاصة. الصورة الثانية تنطق بعمومية اخرى

«يدفق نحو السماء نوافير ضوء»

الصورة الرابعة ومايتبعها تبدو خلاصة لما سبقها «انت تكشف في عمري الغائم زيف حياتي القديمة

تكشف كل الخسارة والاقنعة/وانت تدين مآخذي البشرية»

هذه الصورة الندب توضح حالة نفس منفعلة اشد الانفعال ولكن ماسبقها من التماع يملأ الشوارع وتدفق الضوء نحو السماء ليست قادرة على أثارة مثل هذا الندب الحزين والجلد النفسي القاسي هنا تبدو الصعوبة في ان يوازن الشاعر بين تالقه وانفعاله بالحاضر - وهو شيء محسوس في داخله - وبين ان يصبح هذا التألق انعكاسا لصور في الحاضر لاتبدو اهله لمثل ذلك الألق

وكان بامكان الشاعر ان يحذف اي انفعال خاص ويلجأ الى الاستنتاج النفس لما اثارة المشهد فيه. وينهي مقطعه بأن المشهد قد دفعه ومنحه فرصة «للتوقف والافتكار» فمن خلال التوقف والافتكار تأخذ النفس طاقة للمراقبة وللمراجعة ولفحص حيثيات المشهد، وما اذا كان سيستمر ام لا.. اما الاسراع بتقرير حالة ان هذا الذي يراه قد كشف عمره الغائم وحياته القديمة الزائفة وكشف الخسارة والاقنعة التي كان يختص وراءها..

وليس هذا بل كل ماخذه البشرية، فمثل هذا شيء لايحتمل بل ان اية رؤية لمشهد الحاضر المتجدد لاتصبح صميمية ومقبولة ودون مقارنتها بما هو جذر لها في الماضي فلا شيء يبني من العدم سواء اكان على مستوى النفس ام على مستوى المجتمع.

في المقطع الثاني، نجد تناسقا جميلا من تتابع الصور وتالفها ضمن وحدة كلية. لاشيء يكمن خلف هذا الحضور غير ذلك الشي الذي يتشكل باجزاء الحاضر الان. اي الطقوس الجديدة المتألقة، ان صفاء صور هذا المقطع متاتيه من ان الشاعر اكتفى بالمراقبة ورؤية حركة الاشياء وهي تتالف على الطبيعة الجديدة ولم يدخل نفسه او أناه فيها كما لم يدخل الماضي ويمثل هذه الصور يلتقي الحاضر بالوضوح ويلملم اشياءه بعناية ودقة ودون ضجة مفتعلة او ادانة غير محسوبة الابعاد.

في المقطع الرابع ثمه تطلع اخر لعله اشد كثافة من المقطع الثالث رغم انه يستخدم الجموع البشرية في كليهما، وفالرحم الواسع للثورة البشرية يوحى بميلاد جديد الميلاد الجديد هذا لايظهر متكاملا انه يرى باجزاء متناسقة والتشكيلة الوحيدة له تكمن في عين الشاعر الذي لايكتفي بأن يوحي الينا به بل يجعلنا نؤمن ان الزمن ماعاد شيئا سائلا او غير ممكن وانما هو طوع يدى من يبني وحيت ان الجموع من درابة من العمل فلا فرق ان ترتدي هذه الجموع بدلات العمل الزرق اوبدلات القتال الطبيعوية فكلاها نتاج «الرحم» وكلاها جزء من مشهد الحاضر.

من المقطع الخامس يصاعد الشاعر باناه التي تشربت بالحياة الجديد فيمزج بينه وبين النيات اي شي حي، بينه في الحاضر بين اقوام اخرى في الحاضر ومع هذا الا تون الهادر ينغمر الشاعر في العراق، وقد اظهره لنا كلا مكتملاً. المشهد انفعالي ويصل بالنشيد الى ذروته لكنه قال مثل هذا في داخل النشيد اكثر من مرة مما بدت نغمته الفرصة الاخيرة ليست المحطة النهائية لرحلة النشيد الطويلة.

ويكثر الشاعر من الاستعارات كطريقة للابتعاد عن الانطباع السريع واستعاراته غالبا ماتكون من الطبيعة النهر الافق الصخور الفصول الارض الشمس.. الساحل.. السفح.. الفيضان.. السماء.. الخ.. اضافة الى استعارات اخرى متنوعة واستعارات كهذه قريبة من مناخ القصيدة لان النشيد مبنى على الطبيعة وادلته تقترن بها، وتشكل اجزاؤه المشهد الحاضر، لذلك تجيء الاستعارات والصور من المنطق ذاته.

ولكن هل مهمة الشاعر الذي يتناول الحاضر المتجدد سهلة كما يبدو من مفردات صور الشعرية؟ فمادام الحاضر مشهد محير كما اسلفنا وحيرته نابعة من ذلك التداخل الزمني والمعاني فأن مهمة الشاعر صعبة ولاشك ان معرفة اجزاء الحاضر ليست كالكتابة شعراً كما يقول عنها برادلي يؤكد «ان الشاعر الذي يعرف كل شيء ويود

الحديث عن كل شيء لذو مهمة عسيرة للغاية» ان اهتمام الشاعر المعاصر بالصور هو «بمثابة علامة على المجهود العنيف الذي يبذله لتفسير وخيط المشهد المعاصر بكل مافيه من اختلاط وتنافر» كما يشير الى ذلك داي لويس ولكن ياسين طه حافظ بلغي التناقض الذي يحمله الحاضر من احشائه ان انبهارة بالمشهد اليومي وبما يراه قد غطى عينيه ودفعه لان يسوح على سطح الظاهرة اما جوهر العلاقة الكامنة من داخل الحاضر فقد غابت تماما عن القصيدة وكان حري به وهو يكتشف ميدانه الخاص ان يقلب المشهد المعاصر ويقرأه بفكره لابعينه حتى يدلنا على مواقع الخلل. وحتى لاتستفحل وتلغى بهجة الانفهار الكلي التي جعلنا نعيشها في نشيده.

القصيدة اليومية ان خلت من الجدل فقدت سمتها وعاشت ضمن النطاق الوسطى الذي اشار اليه لوكاتش ذلك الجزء من الحياة التي لاتظهر فيه التناقضات على وضوحها ووحدتها وربما يثار تساؤل هام. الا وهو ان تناوله النشيد من مظاهرها الاتشكل من حياة مجتمعنا حالة الوسط بل هي القمة من حياته هذا صحيح جدا ولكن عندما تصبح مهمة الدولة بناء انشاء وتأسيس الى الحد الذي يجعلها تشيع مثل هذه الظاهرة وتصل الى الشعر فأنها تشكل الحالة الوسط رغم ان مظاهر تبقى في القمة من الحياة وحتى ولو كانت في القمة فالتناقض يبرز هناك على اشده وكان حري بياسين ان يكشف لنا عن تلك الديدان الطفيلية التي تعتاش على بهجة الحاضر.

ان الازمة الحقيقية التي تعيشها القصيدة اليومية ليس في انها لم تكتشف التناقض في جزئيات الحياة اليومية فتغرق في التفاصيل، وانما لانها لاتستطيع ان تنطلق ابعد من صور الواقع اليومي فهي وان اكتشفت التناقضات الداخلية نظرت اليها من خلال عين اصلاحية عين البرجوازي الذي يفتقد الى الثورية. هذه نقطة عمومية لاتتصل بقصيدة النشيد وحدها وانما بكل الصور الشعرية التي تحاكي حياتنا اليومية وتريد بناء مثالها الحقيقي على ارض الواقع.

ومع ذلك تبقى قصيدة النشيد واحدة من المعالم الشعرية الثرة التي قلما تنتجها قريحه شاعر يكتب عن اصعب الموضوعات وهو الحاضر.

في نهايات الأربعين

عبد الرزاق عبد الواحد

مضى ما مضى منكَ خيراً وشرّ — وظلَّ الذي ظلَّ طيَّ القدرْ
وأنتَ على كلِّ ما يزدهيك — كثيرُ التشكّي، كثيرُ الضجرْ
كأنّكَ في خيمةِ الأربعين — تُخلِّعُ أوتادَها للسَّفَرْ
وتجمعُ للدربِ زادَ المقلِّ — كفافَ المنى وطويلَ السَّهَرْ
على أنَّ في قلبكَ المستقرَّ — جناحاً يغالبُ أن يُؤتَسَرْ
وفيكَ وإن لم تفُهْ صيحةٌ — يطولُ مداها ولا يُختصَرْ!

مضى ما مضى منكَ والقادمات — تضيءُ قناديلَها للكِبَرْ
رويداً تُثقِّلُ تلكَ الخُطى — وتُسلمُ شِرَّةَ ذاكَ البصرْ
وشيئاً فشيئاً تحولُ الحياةُ — شريطاً بدأناهُ عندَ الصِّغَرْ

حياديةً غيرَ بعضِ الهموم ... رماديةً غيرَ بعضِ الصوَرْ
وأنتَ تُعاصي وغيمُ السنين ... عليكَ لهُ مطارهِ منهمِرْ
ولِمْ ذا تُكابرُ والأربعون ... ذُرى كلِّ ما بعدَها منحدَرْ
أأوجعُ من أن يضجَّ الحنين ... بقلبكَ حتى لبؤسٍ نخِرْ ؟
وأنكَ يا أقلقَ المتعبين ... تُرى خاليَ البالِ حدَّ البطَرْ
وأنكَ تضحكُ للمبكيات ... وأنكَ تصفو برغمِ الكدَرْ
وماذا سوى هذه البارقات ... يرى منكَ إذ يلتقيكَ البشَرْ
على أنَّ أوجعَ كلِّ الهموم ... أن نألفَ الهمَّ حدَّ الخدَرْ
وذروةُ مأساتنا أننا ... نُسَرُّ ولكننا لا نُسَرّْ
وليسَ لفضلٍ لنا مَحْمَدٌ ... وليسَ لذنبٍ لنا مغتفَرْ

مضى ما مضى ، غيرَ أنَّ الحياة ... رع فيكَ رأيُ بعيدُ النظَرْ
فإن بذَّرتْكَ سنونٌ مضتْ ... فأنتَ لما بعدَها مدَّخَرْ
وإن جرَّحتْ منكَ ما لا يُرى ... صروفُ زمانٍ كثيرِ الغِيَرْ
فيا طالما جرَّدتْكَ الهموم ... فكنتَ على الموتِ موتاً ذَكَرْ
ويا طالما دقَّ مرمى خطاك ... على هدأةِ الليلِ حتى اقشعَرّْ

وإذ كنتَ تعبرُ كان الغُفاة يرونكَ جرحاً كبيراً عَبَرْ
كأنْ حلمٌ مرَّ ، لولا الصَّباح تُشعشعُ أضواؤُهُ في الحُفَرْ
وينتصر الفجرُ .. تطوي الجناح على نازفٍ في الضلوع انتصرْ
كذا أنتَ مستشهدٌ مُهمَلٌ ولكنَّهُ عمرُهُ ما كفرْ !

مضى ما مضى ، لا نَهَتْكَ النُّزهةُ ولا آمرٌ حيثُ تسعى أمَرْ
مروءتُكَ العَلَّمَتْ وحدها مسارَكَ ، والآمناتُ مِن عَثَرْ
يلحقكَ الفجرُ حيثُ انفطرْ وتعتمرُ الليلَ حيثُ اعتكرْ
وتبدو أنيساً لكلِّ الحتوفِ وتبدو أليفاً لكلِّ الغِرَرْ
وتسعى إلى الحيفِ أنّى أناخَ وتحملُ الوزرَ أنّى وزَرْ
ويشتجرُ الغيظُ في جانحيكَ بلى كلُّ غيظٍ له مشتجَرْ
ولكنَّ غيظكَ صعبُ المراس لهُ بينَ كلِّ الخلايا شَرَرْ
وتعلمُ أنَّكَ جئتَ الحياة كثيرَ التحدّي ، قليلَ الحذرْ
وأنَّكَ والدهرُ حربٌ عليك جررتَ على النفسِ ما لا يُجَرّْ
أجزتَ الذي عمرُهُ لم يُجَزْ وأهدرتَ ما عمرُهُ ما انهدرْ
وشاكلتَ حتى دميتَ وحتى تركتَ على كلِّ وجهٍ أثَرْ

ويا طالما لعقتَ مُرَّةً … دماكَ فألفتْكَ منه أمَرّْ
بلى عِبرةً كنتَ، حتى الجنون … تناهى، ولا ما زهتْكَ العِبَرْ
نذرتَ لكلِّ زمانٍ دماك … فقلْ لي زمانُكَ ماذا نذرْ؟
وهل سالَ الماءُ في راحتيك … غُميرُ الذي يستقي أم غمرْ؟
وهل كنتَ يوماً سوى ما تشاء؟ … وهل شئتَ إلا الذي لا يُقَرّْ؟
مفارقةٌ أنكَ المبتلى … بأن لا يُفادَ وأن لا يُضرّْ
مفارقةٌ أن تكونَ الطويل … وكلُّ أياديك تشكو القِصَرْ
مفارقةٌ أنكَ المبتدا … وأنَّ جميعَ الرزايا خبرْ!

•

بلحمكَ دثَّرتَ عُريَ العراة … وتعرى فتبقى بلا مُدَّثَرْ
وتستقي دماً، أيُّ جدبٍ ألمَّ … وجرحُكَ من نخوةٍ ما زفرْ؟
وتظما فتستافُ كلَّ الرمال … ولا وردَ حتى ظماكَ اعتذرْ
مكابرةٌ تفعلُ اللاأطاق … ولستَ على فعلهِ مؤتجرْ
مكابرةٌ صنتَ ما لا يُصان … وبذَّرتَ ما لم يبذِّرْ بشرْ
مكابرةٌ أنكَ المقتفي … رداهُ كأنَّ المنايا وطرْ
وها أنتَ أتعبتَ كلَّ الدروب … وها أنتَ ألهبتَ كلَّ الغُمَرْ

وها أنتِ صامتةٌ بين الصائحات   وشُدَّتْ على كلِّ قوسٍ وتَرْ
تحيّرتَ في رهجِ الحادثات   ماذا تُبقّي، وماذا تذرْ
وحسبُكَ اتقيتَ جميعَ السهام   فمن سهمِ نفسِكَ أين المفرّ؟
وتبقى ونفسُكَ نفسُ الكريم   تزع حين تزجرها مزدجَرْ

بلى، كلُّ ما تُنزل النازلات   تحمّلهُ الأرضُ برداً وحرّ
وفي الموتِ صبرٌ، وأمّا على   سواهُ فمستضعفٌ من صَبَرْ
وما كلُّ برقٍ تجلّى أصاب   ولا كلُّ غيمٍ تدلّى مطَرْ
فيا حرقةً ما لها منتهى   ويا قلقاً ما لهُ مستقرّ
بذرنا وهذا أوانُ الحصاد   وكلُّ امرئٍ حاصدٌ ما بذَرْ
وليس لنا مطمعٌ بالمجيء   ولا نادمين على ما بدَرْ
ولا قائلين لما فاتنا   تمهّلْ.. ولا نادبين القدَرْ
ولكنّنا نرقبُ الذاهبات   وألفُ ادّكارٍ لنا يُحتضَرْ
فيا دوحةً صوّحتها الرّياح   فلاحتْ كما لا يلوح الشجَرْ
خرافيّةً، ها هنا جذعُها   ولا غصنَ، لا ورقٌ، لا ثمَرْ
ولكنْ تبزّلَ فرعُ اللّحاء   وأطلعَ من كلِّ شرخٍ قمَرْ
لكِ الله، كم تمنحين الحياة   ويرميكِ بالعقمِ أعمى بصَرْ!

الحالمون

○ عبد المطلب محمود

● الحالمون (١)

يغادر بعد انتصاف النهار السرير
وحين يباغت ضوء النوافذ عينيه
يرفع قامته . .
ويدخن اولى اللفافات . .
يسال :
ماالساعة الان؟!
يجلس منتظرا ان يمر به وهج الشمس
. . . .
فوق السرير طوى سره
وكتابا تصفحه الليلة البارحه
وخبأ حلماً مضيئاً . . لاوقاته السانحه
وحدق ـ وهو يدخن ـ فيما تبقى . .
زجاجة خمر هنا
وهنا قدح لوثته اصابعه
واناء تندى
(لعل الذي فيه بعض من الثلج او اخر
الكلمات التي قالها قبل ان يترك
الصحب مجلسهم) . .
وصحون مبعثرة فرغت من مآكلها
ثم عاد ليسأل :
ماالساعة الان؟!
ـ منتصف الواحدة . .
ستجيء الصبية عما قليل
لتعمل في الغرفة الباردة
وسيرقبها اذ تدور . .
وإذ يتراقص فوق مفاتنها الضوء
ترفع ماخلف الصحب
تمسح مافعلت سكرة الامس بالمائدة
وهو يرقبها من خلال دخان لفافته . . .
ـ «طاب يومك» . .
باغته صوتها قبل ان يتدارك سراً طواه
وامنية راودته
وحلما مضيئا تنازع يقظته
بعد ان ذهب الصحو . . بالرغبة المارده

●

● كم الساعة الان؟!
ـ منتصف الثامنه
سيجئ الصحاب . . ويبتدىء السكر
ثم تعود لتمتلئ المائدة

غير انك سوف تظل
تخبيء حلما قديما باعماقك الساكنة!

●●●

الحالمون (٢)

تتطلع في «مروان»
فيشرق في رأسك حلم الاباء
ويمنحك الاجداد مودتهم
ويمن الشعر عليك بآنية من تمر
وتحول وجهك صوب المشرق والمغرب
تستروح بين صحاب مهووسين
بفوضى الافكار.. وبالشعر
ثم تفتش في اعماقك عن سبب للصبر..
وللرقص على وهج الجمر.

●

لم تعتد هذا الموت المجاني
فلم لاتأخذ زوادتك..
الاوراق البيض.. وصخب الروح
وتبحث عن مأوى مسكون بالفوضى
فلعل النفس تطيب..
و «مروان» يزورك
ويقضي معك الوقت.. فترضى

●

يا «مروان»...
تلق الشاعر في نفس الطفل المهووس بحبك
يا «مروان» ودعه يبْعثر اشراقات حرائقه
ويصاحب «رامبو» في الاسفار الملعونة

●

جنت راقصة المقهى الغجرية..
واستولى الرقص على قلب الطفل المهووس بحبك
لكن الاجداد انتبذوه..
تركوه وحيداً في هدأته المجنونة
فأدار صدى كلماتك في ذاكرة البحر
وتحول صوب حقيبته
واستخرج منها صورته
وصبابته المكبوتة في حلم الاجداد.
واستأذن «مروان» لكي ينزع عنه الصبر
ويعد العدة للرقص
على وهج الجمر!

●●●

الحالمون (٣)

تعود ان يتفجر بالغيْظ من نفسه
او بمن حوله
ليعود فينسى ويصفو بعد دقائق
حتى كأن لم يكن متعبا
تعود ان يمعن الصبر فيما سيكتب..
ينحت جملته
ويدقق فيما يحاوله الاخرون
فيغمره الغيظ والحب اذ يتسرع بالقول
أو يتلكأ مضطربا
وتعوده الاخرون كما هو..

ايان يصفو
وأيان يلقونه مغضبا
فالذين يحبونه يعرفون حدود مودته
ويغضون سمعا عن الكلمات الشداد
والذين يحارون في فهمه . .
يبحثون عن القصد فيما يصادفهم منه
لكنهم يؤثرون التريث
حتى يفاجئهم بالذي في سريرته . .
من وداد .

●●●

الحالمون (٤)

تدور «السماوة» في رأسه
وتقوم السماوات في نخلة وسط منزله
وعلى الافق اختار ان يتوسد طيبته
او يحن الى سفر بالغ البعد
ينسى به إسمه
ويغادر منضدة الساج
والغرف الراسية.

●

لقد جاوز الان حد التمرد
لكنه ماتجاوز منضدة الساج بعد
ولاالافق المستكين بطيبته
وحدود الفراغ

●

طوى روحه . .
فانطوى يتقرى الوجوه
ويقرأ مافي الضمائر
او ماتخبئه الأعين القاسيه
واذا لم يجد مخرجا لهواجسه
اختار بعض الذين احب
وحن الى سفر بالغ البعد
ينسى به اوجه المستريبين من حوله
ويأوي الى جنة نائيه .

●●●

الطائر

رواية قصيرة

○ عبد الرزاق المطلبي

(١)

في المسافة بين بيته وبيت أهل صديقه، ومثل كل يوم، يرى الى الطير الابيض الصغير وهو يكبر تحت عينيه. طيراً جميلاً يرفرف راقصاً، بمد رقبته ويحرك جناحيه القاصرين، قاطعاً درباً يمتد من حوض الماء الصغير الى بيته الخشبي داخل البيت الكبير، وككل الفتيان، كان يحلم أحلاماً تتشكل في خياله من أماني قد تكون غريبة في نظر البعض، إلّا انه يكاد لا يرى طعماً للحياة في غيرها، فهل يستطيع أن يكون له هذا الطير، ويكون له أن يلهو معه وقتما يشاء؟؟ ساعتها انصرف طويلاً الى تخيل قفص يليق به، تمثله معلقاً بين الأشجار، وهو يوفر له كل مايحتاج، ويتمنى طير، وكان يتخيل نظرات في عيون طيور الأشجار، وينتشي فتستمد رقابها جميعاً إليه من خارج قضبان قفصه، أو تحاول أن تسلبه مكانه، ويسأل في نفسه: هل سيقدر أن ينظر الى طير غيره، وهو يراه بين يديه راقصاً، مغنياً، لايسعه قفصه من فرط فرحه؟

وذات صباح، وفي نفس المسافة بين بيته وبين أهل صديقه، كبر حلمه بالطير، فطلبه من أصحابه..

وذات مساء وقف في الحديقة الواسعة لبيت أهل صديقه متأملاً هذا الكائن الوديع الذي يصير طيره الآن، وفي حين لازم الجميع خط وقوفهم، تقدم هو مبتسماً وقطع على الطير دربه الممتد من حوض الماء الصغير الى داخل البيت، وقد رأى لحظتها كيف توقف الطير ذاهلاً، وكيف أحنى رقبته وعيناه ترتعشان على امتداد ذلك الدرب، الذي بدا لعينيه الصغيرتين بالغ الطول.....

بعد أيام.. كان الرجل يقف حائراً أمام عيني زوجته الصغيرة، فثمة ظلال كثيرة تلوح في الحدقتين الهادئتين، ومن وقتها وجد نفسه يفكر في الضيق الواضح لهذا القفص الخشبي الثمين الذي يحرس طيره، كان يفكر مستغرباً، لماذا يخاف عليه كل هذا الخوف؟ فهو يود أن يبعد عنه كل العيون، حتى أقرب العيون إليه، انه لايفهم لماذا لم يكن أهله يخافون عليه؟ حتى ان كل بهجتهم تطفح حين يبصرون نظرات الأعجاب في عيون الناظرين إليه، حتى الغرباء منهم!!

(٢)

في غمرة فرحي به قررت أن أقصّ جناحيه، وأتركه يمرح في باحة البيت الصغيرة من غير أن أخاف عليه، أو أخشى طيرانه، خاصة وخواطري تحمل صورته إليّ، وتتجه نحو قطط قاسية من نوع القط الأبيض السمين الذي اصطاد دجاجتنا الكبيرة، وهرب بها فوق أسطح بيوت الجيران، انني بالتأكيد سأتمتع بالنظر إليه كثيراً، وجسده يهتزّ بمشية مطمئنة داخل البيت، تتجه خواطري باتجاه طير وجد باب قفصه مفتوحاً وطار، ولكنني متأكد تماماً، بانني احكمت اغلاق باب القفص الخشبي.

يزداد قلقي كثيراً هذه اللحظة، فما الذي يضمن ألّا تدفع الوحدة والفراغ زوجتي الى باب القفص، ومن يمنع أن لاتتجه

عيناها إليه وتحدقا في كل الفراغ وراءة، فتمد أصابعها الى المزلاج الصغير، وتفتحه، فلا تكتفي بالتحديق من وراء قضبانه الخشبية وربما أغرتها عيناه الصغيرتان أو تواطأتا معها، فأوحت لها بتحريك المزلاج وتجرب مايحدث بعده.

في هذا اللحظة، ودون شعور محدد او تفكير كثير، أنهض مطلاً فوق طاولتي المعدنية، ساحباً نفسي من كل ظلال خيالاتي المتكاثرة حولي، وأسحب قدمي الى حيث يجلس فرّاش طوى كوفيته بعناية حول رأسه، ذكّرني برأس طيري بعد خروجه مبتلاً بالماء، أومىء برأسي له صوب الباب، فيشير بالرأس نفسه الذي يشبه رأس طائري، وأتقدم صوب الباب، أطرح ثقل طائري عن كتفي اللتين تنحيان قليلاً الى أسفل، أضرب ضربات خفيفة، فيأتيني صوته اللامبالي:

- تفضل..

وأتفضل فعلاً، محاولاً اغلاق الباب بحرص ينمّ عن تأدبي الزائد، وأتقدم صوب مكتبه الخشبي الضخم من الأمام، أحييه وأقول له بصوت خفيض لا أكاد أسمعه:

- أشعر انني متعب ومريض هذه اللحظة، وأود أن.....

وقبل أن أكمل قال ببطء:

- تفضل.. تفضل.. خذ راحتك..

حالما أعيد اغلاق باب المدير بكل الحرص أيضاً، يستيقظ خيال طائري في رأسي ويقفز الى كتفي، وعندها أسرع في لملمة قلمي وأوراقي، وأفتح أدراج مكتبي وأجمع أشيائي الصغيرة، وعينا طائري ترقباني بكثير من الاندهاش والعجب، أتوقف برهة وأنا ألمح طيف ابتسامة فيهما، ثم أحمل أشيائي، ولا انتظر المصعد، حتى يصل طابق غرفتي، بل أهبط راكضاً على السلّم، حتى أكون قد دفعت بجسمي خارج الباب الزجاجي لمدخل الدائرة.

آه.. لا أجد بنفسي القدرة على انتظار (الباص) فأمسك بباب أول سيارة أجرة، أصف له مكان بيتي، وينطلق هو بسيارته، وأنطلق أنا بأفكاري، ملاحقاً شبح طائري الذي قد يكون واقفاً فوق الشجرة الوحيدة القائمة عند الجدار الخلفي للبيت أوربما تجاوزها الى السطح الذي تضايقني فيه دائماً أعين الجيران، وخاصة أعين اولئك الفتية التي تدربت على اصطياد الطيور، حتى لوكانت طائرة في السماء، ومذياع السيارة ينطلق بأغنية بدأت أشعر بالضيق منها: «طيرْ طيرْ.. طيرْ..» وأتضايق أكثر.. أنا أكره.. أكره هذه الأغنية الحمقاء التي تغذي هواجسي بنعيقها.. وفجأة، ودون أن أدري أصيح بالسائق:

- ألا تسكته وتريحني؟!

يندهش السائق ويدور برأسه نحوي منتفضاً بعينيه انتفاضة صغيرة ثم يقول:

- هل يزعجك؟ بسيطة..

ويدير مفتاحه، فيهبط الصمت، ويرتفع صوت محرك السيارة، ولفترة طويلة كنت أتشاغل عن تخيل طائري بالتفكير في أشياء كثيرة، في الشارع، أوداخل السيارة، أوحيث سأمسك بطائري وأقص جناحيه، وكان السائق يتشاغل عني في النظر الى الطريق أمامه أوباطلاق صوت زمارة سيارته، وأحياناً، ولا أدري ماذا يريد، يلتفت بعجلة نحوي، ينظر في وجهي، وسرعان ماتصده عيناي عن الأستمرار بحملقته الباردة..

ونمضي جميعاً، أنا والسائق والطائر والسيارة والطريق يركض أمامنا مفتوحاً، ربما حتى باب بيتي.

أسرعت ألج الباب، فأكون (دونما انذار) وسط ساحة البيت الصغيرة، رأيت زوجتي في الزاوية الخلفية، طاوية رقبتها بانكسار واضعة رأسها على كفين مطويتين فوق ركبتيها المنتصبتين، واندفعت الى خاطري صورة جناحين يتهدلان مرتخيين، واتجهت بعيني الى حيث علقت القفص في الزاوية الخلفية، وأبصرت الطائر ينام لاوياً رقبته فوق جناحيه، وإذ تقدمتُ أكثر، انتفضت زوجتي من هجعتها المطمئنة، وارتفع رأسها فوق رقبتها واقفة على ساقين يشبهان تماماً ساقي طيري وهما يمتدان من أسفل ثوب قصير لايصل الركبتين..

حين أقف أمام القفص تمتد عينا طيري بنظرة باهتة إليّ، تذكّرني بوقوف زوجتي خلفي تنتظر ماأريد كتابع مخلص، وأود أن ابتسم، غير أني وبلا رغبة في اضاعة وقتي أمديداً الى المزلاج، وأتهيأ بيد لأقبض على جسم طائري، وحين تمّ لي ذلك، تركت باب القفص مفتوحاً باهمال، خاصة حين أبصرت ظلال قامة زوجتي ترتعش في حدقتي عينيه، وأتعجب كثيراً الآن، فطائري ساكن تماماً في قبضتي المشدودة على جسده، فهل صاريفهم ما أريد؟ وهل أخذ نفسه على أن يكون كما أريد؟ غير أن مايدفعني الى العجب أكثر، بل والتساؤل الكثير، هو أن زوجتي تقف ورائي فيما أفعله مع طائري، تتبعني دائماً، بشفتين مغلقتين وعينين تنظران فقط، لاتتساءلان، لاتندهشان أو تستغربان، كانتا ترتعشان، وكأن ريحاً خفيفة تحسهما برفق..

إنها تتبعني الآن، وأتخيلها تنظر إلي بعينين باهتتين كعيني هذا الطائر، اللتين لاتنظران شيئاً، وكانت ماتزال تنتظر ورائي، حتى توسطت الساحة الصغيرة، وجلستُ على ركبتي، فجثت خلفي بلا صوت، وكأنها تخشى أن تربك أفكاري، أوتفزع الطير المستسلم بين يدي..

استعدتُ كل حكايات الصبا عن الطيور، ماكان يفعله أجدادنا وما كنا نود أن نفعله، فأنا استطيع الآن أن أنتف ريش جناحيه كله، ولكن طيري قد يتشوه وأنا أحبه حباً تجهله زوجتي التي تنطوي تحت ظلي، وأستطيع أن أنتزع قوادمه والريشات العريضه التاليه

لها، وانتفضتْ انتفـاضـة أفزعت الطير الساكن بين كفيّ، وجعلت زوجتي ترتد خائفة الى الوراء، فكيف أفكّر بهذه الطريقة، التي قد تتيح لطيري فرصة الطيران بعيداً عني، مادام الزمن سيمر فتنبت قوادمه وريشاته الكبيرات، وربما استجاب لنداء طير يصيح عليه في سرب يقطع السماء ليلاً او نهاراً، كلا، لست أريد هذا، ان قصّ ريش جناحيه بمقص أسلم وأضمن، اذا كنت أريده للنهاية معي، أم نسيت ان ريش الجناح المقصوص لاينبت أبداً كما كانوا يقولون؟! وأصيح على زوجتي أن تأتيني بالمقص سريعاً، فيقينا أنا لا أريد لطيري أن يطير مني ولا لسطح قريب حتى.

تنهض زوجتي كهبوب الريح، وبقليل من الوقت، تكون قد مدت يدها البيضاء الجميلة بالمقص أمامي، وأشير لها فتتقدم، وكأن الأمر لايعنيها، وتمسك بكفها جسد الطائر الجميل، وبيدها الأخرى تفرد ريش جناحيه، فأمسك بأصل الجناح بيد، وباليد الأخرى أحرك فكي المقص، وتتساقط قطع الريش أمامها، وعلى كفها القابضة على جسده، وحالما انتهي أدفع بطائري الى أرض الباحة، ابتسم ابتسامة عريضة من فرط انتشائي ورضاي بفكرتي، ويتحرك الطائر هازاً جناحيه منتفضاً انتفاضات قصيرة، وكأنه يستغرب جسده، ونظرت الى زوجتي التي لم يبد عليها أن ثمة مايثير اهتمامها، خاصة وانها تدير رأسها تلك الساعة لتنظر طويلاً الى كفيها ونهايات أصابعها..

ولهياجي من فرط فرحي، قصدت بمشية منفعلة الى حيث أعلق القفص الخشبي، وأنزلته من مكانه ورميته على الأرض، واردت سحقه بقدمي، فطيري لن يحتاجه أبداً، وانه سيظل الى النهاية حراً من غير قفص أو أبواب تقفل دونه!

استيقظت من انثيال أفكاري على صوت زوجتي تضحك، فانتبهت الى طيري يقف ازاء باب قفصه وينقره بمنقاره نقرات متوالية، وينظر حوله، قالت:

- انه يريد قفصه..

وصمتت ثم أضافت:

- لقد اعتاد عليه..!

وأسرعت تنهض لتجلس في زاوية، مريحة رأسها على ذراعيها المطويتين فوق ركبتيها، وكنت أحمل القفص الى زاوية مهملة، وأرميه هناك، بعيداً عن عيني طائري..

انني لا أبالي كثيراً، ولكنني أندهش، لماذا يفعل رجلي هكذا؟! مالذي يخشاه عليه، مادام يقف كل الوقت بين يديه وتحت ظلال عينيه دون حركة؟ مجرد طير صغير بلا جناحين لايملك حتى أن ينظر بعيداً، لايتطلع لشيء، ولا يرغب في شيء، انه يحبه بلا شك، ويود أن يسره دائما، ولكنه قصّ جناحيه!

أتألم كثيراً وأنا أشعر بكفيه تزحفان، تمتدان لتغلقا كل نافذة وتسدلان الستائر، ولكن كلا، أنا لا اكترث البتة، غير اني أستغرب فقط، فهو يخاف حتى أصوات الطيور في السماء، لاشمس، لاهواء، لاحركة، فهل بنيته أن يقتل هذا الطير الوديع؟ أنا أعرف انه لايعيش من غيره، ولكن ليست هكذا تكون رعاية الكائنات الجميلة، يقول: «ماعاد الزمن يحتمل وداعة طير..» ويحاول أن يبعده، أن يضعه داخل نفسه.. انني لاأقول شيئاً، لاأحتج، فمكاني حيث يشير إصبعه، وأنا ادرك بأننا، أنا والطير، سنكبر او نجف بين يديه...

(٤)

رأسك الضئيل مركون الى طاولة معدنية بين رؤوس كثيرة تقف فوق طاولاتها المصطفة بنظام في هذه القاعة الكبيرة، وكان رئيس الشعبة يتوسط خط الطاولات، حيث الهاتف الذي ترمقه بلا وعي، وتفكر به ككلب يبسط ذراعيه بلا ملل قرب صاحبه.. انك لم تكن هكذا في أيامك السابقة.. لم تكن.. اوه.. ولكنك لست أكثر من هذا الرأس الصغير، الذي صرت تشعر شعوراً عميقاً بضآلته، وتهرب.. هل فقدت شيئاً كبيراً فيك؟ طيرك؟ كلا.. هل تراه طيراً حقيقياً.. لطيفاً.. وديعاً.. بعد ان قصصت جناحيه؟ وتقتنع؟! ها.. ها.. ها.. صار دجاجة تشدها السمنة الى الأرض كما يقول صديقك.. حسناً اضحك.. اضحك كما تريد!

وتظل تضحك أيضاً، اذن فأعماقك أضحت ضيقة تماماً، وربما هي الآن أضيق من ثقب الأبرة، أضيق من هذا الباب المفتوح على الممر، الذي لايتجاوز عرضه المتر، والذي قد يمتد حتى الباب الخارجي، أوحيث يقبع طيرك أسير جناحيه القاصرين...

أنت محاصر تماماً، الطاولات تحيط بطاولتك، والجدران تقوم حولك وفوقك وموظف الادارة عند مدخل الدائرة ينتظرك، ولستَ تمتلك أجنحة أو... «ربما كان مأكولاً الآن..» ها انتذا تضطرب، تخاف الطير وتخاف عليه، تتململ والحمى تنهش رأسك، فلا تكلم غير شبحك الخائف، تخشى أن تتحدث عنه أمام زملائك، فهل تخشى أن يكتشف أحد أمره؟ «قصصت جناحيه ليكون معي دائماً..» إذن أنت لاتعلم أن الطيور تموت إذا قصت أجنحتها، فما الذي سيفعله لو هاجمه قط من قطط المحلة السمان؟ هل نسيت هذا حين أمسكت مقصك المشؤوم؟ «إن عليّ اذن أن أعيده الى قفصه، على الأقل سآمن عليه، ثم.. هناك زوجتي...» زوجتك؟! وهل تركت لها أن تفعل شيئاً...؟

تقف وراء طاولتك الى جانب كرسيك، تنظر صوب الباب قلقاً، تتحرك شفتاك وتلعب عيناك في فراغ القاعة الكبير، وكأنك تحفظ كلاماً ستلقيه على زملائك، يرفع رئيس الشعبة عينين

تحملقـان من وراء زجـاجتـين صافيتـين، ثم يعـود بهما الى الأوراق أمامه . . «حسناً . . أنا أستطيع الخروج الآن . . » نعم . . عليك أن تخرج مادمت قلقاً كل هذا القلق، وربما كانت شكوكك حقيقية . . أنـا أعـرف نفسي . . لا أقوى على مواجهة شراسة القطط او فتيان السطوح، ثم ان القفص كان يضيق عليه ويكاد يختنق، فقصصت جناحيه ... » وبدل أن تتركه يعتاد البيت ويتعلق به شأن كل الطيور التي تصـير أليفـة، فانت طعنت كل أحـلامـك ورغباتك القديمة، وقصصت جناحيه، فتركت نفسك بلا جناحين.

يتنبّـه الآن الى خيـوط من الضـوء تتـدفق من شقـوق مستطيلة تصنعهـا المسافات بين كل ستارتين، تمتد من جانبيه لتحصره وحده في منطقة ظل تمتد حتى الباب، أنت تدفع بطيرك الى زاوية مظلمة في البيت، واذا جئت يوماً ورأيته ميتاً؟!

تنـدهش الآن لهذا الخـاطـر، فلما ذا لم تعـاين وجهه؟ هل نسيت أفكارك وأنت تتأمله حراً طليقاً في المنزل الكبير؟ كنت تتخيله يمرح ويطـير ثم يعـود إليك، يجوس المسافات بجناحيه ثم يعود . . «كنت أمـزح . . » بل كنت تتخيـل، وتحلم، وكـان الطير يرفّ في داخلك المتلهف حين كانت أعـماقـك صافيـه، كأعـماق أي صبي أوفتى مدفوع بأحلام الشباب ودمائه، فلم تفكر بوجود قطط سمان او فتيان سطـوح، ولكنـك في هذه السـاعـة الغـريبة، وأنت تجالس نفسك وتجالس زملاءك النظرات المستريبة، يهبط شبح قط سمين لاتدرى من أين، على حبـال تخيـلاتك المريضة، ليقف أمامك على الطـاولـة المعـدنية، فينثر بقدميه الخلفيتين أوراقك المكومة أمامك، وتفرغ لأنك ترى بين تكشيرته طيرك، الذي يلوح به مذبوحاً، ثم يطرحه أمامك مبتلاً بدمه . .

تنتفض مستعيـداً وعيـك، غير انك تبدو مركوباً بالرعب، تقف ثانيـة ناظـراً باضطراب الى الموظفين تحاول أن تتنفس عميقاً لتسترد هدوءك، بينما تتحاشى النظر الى سطح طاولتك، وينطلق صوت في الشارع، صيحة وصفير تميزهما أذناك، فيتمثل لك فتى يغطي رأسه بطاقية ملونة يلاحق طيرك من سطح الى سطح . .

يضحـك الـزميـل الذي يجلس مقابلك، يكلم الزميل الى يسار رئيس الشعبة، لاتسمع، ولا تكترث، هذا أنت اذن!! خيال حلو لذيـذ مكنـك من اكتشـاف طيرك الجميـل، والفـرح به في أحـلام محلقة، وخيال مهدد ومتوعد جعلك تسرع لقص جناحيه، تتكلم او تتحـرك . . تصنـع أشيـاءك وكأنـك وحيـد في البيت، أحيـاناً قليلة فقـط، تتـذكـرك زوجتـك وانتما تقتربان او تنظران معاً، أنت أولاً، وهي من خلف كتفيـك، تنظـران الى هذا الطـير التعيس، فهـل نسيت أنهـا تنـزوي هذه الأيام وخطاها تبتعد بها عنك، وكأنها تدفع بها مختارة الى الرضا بمصير الطير، فتلجأ من نفسها للأنطواء تحت ظلالـك في البيت، هل فكـرت بها؟ هل نظـرت الى عينيهـا؟ هل نظرت الى وجهها؟ انه يشحب، وكأن سائل الموت الأصفر ينتشر في الخـدين والشفيتن، وأنت، هل نظـرت الى وجهك في المرآة؟ كلا، انـه يأخـذ لون الشمـع، وعيْناك تبدوان بلا ضوء، وكأنهما لاتنظران أبـداً، وهـذه العصبيـة الخفيـة التي تهزّ جسـدك فترجف شفتيـك، وترعش كفيك . . ألا تشعر بها؟!

(٥)

«صحيـح . . العقـل يقضي أن أعيـده الى قفصـه، حتى لوكان مقصوص الجناحين . . »

وود أن يسأل أحـداً، أويقـول كلمـة، وكانت خطواته تسرع به الى حيث يشير صوب سيارة أجرة، ويوقفها . .

لم ينبّه زوجته المرمية في ركن بعيد، حين زحف الى حيث كان قد ألقى القفص، ثم حاول أن يمسـك الطـير الـذي فرّ أمـامـه فأيقظ الـزوجـة من غفـوتهـا بطبطبـات جنـاحيـه القصيرتين، واندس في حضنهـا، وكـان يرتجف كله، وليس غير لهاثـه المخنـوق ينطلق مثل الفحيـح، فتبعـه الـرجـل مستنكـراً، فهل صارا أليفين يملكان أن يتفاهما في غيابه؟

وطبطب الطـير بجناحيه مستنداً، والزوجة تمسك به من تحتهما، ويصمت، وبعينيـن لاتنظـران لشيء، دفعت به الى قبضتـه التي تتقوس أصابعها على الفراغ أمامها وأمام الطير . .

يمسـك به مهتاجاً، يحدق في عينيه، ثم الوجه الشاحب لزوجته وبعينيها اللتين يغشيهما الظلام رويداً، وبعجلة يفتح باب القفص، ويدفع به بقوة داخلة، ويعيد اغلاقه . .

يأخـذ نفسـاً طويلاً، ورغم هدوئه، فان شيئاً من القلق ينْبثق في نفسه، فطيره وزوجته، كلاهما ينظران إليه بشيء من الريبة وكثير من الـدهشـة . . انهما ينظران إلية نظرة واحدة، كان يشعر انها تودع شيئاً كالوهم، كانا يريان إليه في عينيه هو . . .

(٦)

في زاوية بين جدارين، تلتقي الظلال فيها، كانت تقعي جامعة ركبتيهـا الى بطنهـا تحت ثوبهـا الأسـود، ومن تحت تلك الظـلال الكثيفـة، كانت تمد نظـرات مترددة الى حيث يقعي الـرجـل أمـام قفص مغلق، وخـلال الفـراغ بين جذعـه والـذراع الممدودة صوب القفص، كانت ترى الى كومـة وراء قضبـان الخشب، ورغم أنهـا لاتنظر إليه الآن، فانها تكاد ترى الالتماعة المهتاجة في عيني الرجل، والابتسـامـة المتجمـدة داخـل شفتين تلتمعـان، وبـلا أيما ارادة في المشـاركـة، استمـرت المرأة في النظر منحرفة في جلستها إلى الجانب الـذي يتيـح لها رؤية أكثر، وتساءلت: «لو لم أكن أعرف أنه الطير، هل استطيع أن أميز تلك الكومة البيضاء المركونة وراء القضبان؟

وتحـدق في الـرجـل الـذاهـل، قالت في نفسهـا: «هـل سيتذكر ويلتفت لي . . ؟» ابتسمت وقـالت: «أشـك . . حتى لو بقيت في مكاني ساعات . . »انه لن يميزها حتى لو التفت الى جهتها، هزت رأسها، ربما بدت كومة سوداء مركونة في زاوية سوداء . . وربما . . .

وطوت نفسها أكثر، وقررت:

«لن أذهب إليه قرب القفص هذا اليوم. .»

وحاولت النوم. . .

(٧)

لاحركة، لاصوت، لاشيء وسط هذا السكون الشامل، مثلما لو كان كل شيء ينام، حتى الريح، أو أن جميع الأشياء تتخفى، وتركت لعينيها أن تجوس في المكان، وظلال الجدران تزيد في عتمة السكون، وتضخم الأحساس بالانفراد والعزلة، ولو أرهفت سمعها وأنصتت الى أصوات الخارج، فلن تبلغها إلاّ من خلال ارتطامها بحيطان البيت العالية.

انتظرت لحظات، ثم قفزت من مكانها متخلية عن نعلها الاسفنجي، وراحت تمشي بهدوء على البلاط، امتد السكون الشامل الى داخلها حتى شعرت كأنها جزء منه، وانه يخترقها كما يخترق الشعاع صندوق زجاج، وانها إذ ترفع ساقها الآن، وتخطو، تمد ذراعيها اوتفتح شفتيها، فلأنها تعوم في أمواج السكون المعتمة، انها تحس وكأنها تتوحد بشيء غامض، صارت جزءاً منه، التحمت به ودخل روحها، وثمة شيء خفي يجذبها إليه ممسكاً بيديه الاثنتين، فتشعر بقبضته الباردة برودة هذا السكون، تفتح أزرار ثوبها وتسبل يديها، فينزلق عن كتفيها أولاً، ثم يهبط بسرعة ونعومة، ويتكوم على الأرض حول قدميها، تخطو من فوقه، فيظل كومة من قماش بارد. . . .

. . . موجة من ضباب بارد، أمواج، تنبثق من نقطة في داخلها، وتتدفق من عينيها، فتمسك بملابسها الداخلية، قطعة قطعة، وتتركها تسقط عند قدميها، ثم تسقط كل ماسكات الشعر، والحلقات والقيود، فيهبط مثل مياه سوداء، وينسدل حول الرقبة والكتفين، تغمض عينيها وتتخيل جسدها مثلما لو كان ينتصب على مسافة بعيدة، فترى قامتها. . شعراً وظلالاً هي جزء من الليل، ورقبة وكتفين تبرق وسط العتمة كما يبرق السكون اللحظة في داخلها، وتشعر أن للسكون والليل وجسدها الغارق الآن فيهما، لها جميعاً رائحة خاصة، مميزة، ومذاقاً تخشى أن تتعرف عليه، بل وترهبه تماماً. . .

غير أنها، وبينما كانت تقف وقفتها الوثنية تلك، شعرت كأن برقاً ساطعاً يمزق الغيوم في أعماقها، وكأن شمساً غزيرة الضوء تبزغ في أحشائها الآن، فتغمض عينيها للحظات وتنطلق برقصة هادئة، لاتلبث أن تتسارع ايقاعاتها، حتى تضحى رقصة عنيفة، يدور جسدها وتدور عيناها خلالها دوراناً سريعاً، ولأنها وسط ظلام محاط شامل، فلا تستطيع الابصار بأي شيء يدور معها، ولهذا أغمضت عينيها أكثر وأكثر، وأطلقت لساقيها كل قوتها في القفز والرقص والدوران، ولا تدري إن كانت الاصوات تنطلق منها أم أنها تتخيلها لفرط هياجها وفوران الدم فيها، ولكنها متأكدة من سماعها، وكانت تشبه أصواتها حين كانت شابة صغيرة، ترفل لاهية بين منحنى الشارع وشجيرات حديقة البيت.

وفجأة أحست احساساً مبهماً بشيء يخترق كل هذه الأشياء، ويمسك بها مسكة متشبثة، فتفزع، وتشد جسدها كله لتوقف دورانها السريع، وتحملق، لقد كان الطير الذي نسيته كل المدة، يتخلص من سقطته داخل القفص، فيقف على ساقيه، ويرفع رقبته التي كانت مطوية كل الوقت، ويحدق بها بعينين تشعان بالفرح والنشوة، وكأنه الذى كان يرقص، أوكما أوحت لها، كأنه الذى كان يطير، فاقتربت منه بخطوات متمهلة، محدقة بعينيه المشعتين، وعجبت له، فقد كان يحاول الأفلات من ثقل جسده الذي ازداد سمنه، فيحرك جناحيه بكل قوته، غير أنه لايستطيع إلاّ أن يؤرجح قفصه المعلق، هل كان ينسىٰ قفصه فيتخيل انه يطير؟ ولقوة الحياة في عينيه، شعرت بعريها الكامل رغم ظلام المكان وسكونه، فأسرعت الى قطع ثيابها تلمّها قطعة قطعة على جسدها، لتمنع ضوءه عن عيون هذا الطائر العجيب، وحين رأته يطوي نفسه، ويكوم جسده في ركنه البعيد من القفص، تعلقت به بكلتا كفيها، وأجهشت بالبكاء. . . .

(٨)

هبت من جلستها المستكينة في الزاوية، وأسرعت تقطع الطريق عليه:

- **لن أتركك تنصرف إليه هذا اليوم.** .

- هل بدأت اللعبة؟

- **أنت لاتفهم**

استغرب كلماتها، فثبت نظراته في عينيها، وقال:

- عجيب!!

ظلت صامتة. . قال هو:

- انني نفسي نسيت وأنت لاتنسين. .

- **ولكن الطير ماعاد طيراً بالنسبة إليك**

حين رآها تبكي، انتفض في مكانه، وتوسعت عيناه. .

- عجيب. . انني لا أفهم حقاً.

استمرت تبكي بصمت. .

- لا أفهم غير أن الطير طيري مثلما أنت زوجتي!!

وفعت رأسها إليه وقالت:

- **ألا ترى حالته؟**

- ما به؟

- **لم تر ما به حقاً؟!**

- انه يسمن.

- **ولكنه ماعاد طيراً إلاّ بالأسم!**

يصمت. . .

ـ انه كتلة لحم تأكل وتنام.

ـ كلا.

ـ لايملك شكل طائر حتى. .

ـ كلا.

ـ ولا جناحي أو صوت طائر. .

ـ كلا.

ـ انك تزيد في عذابه وتؤجل موته فقط.

ـ كلا. كلا.

أمسكت به من ذراعية وهزتها بقوة، وقالت:

ـ قل لي. . ماذا تريد منه؟

فصرخ بعنف:

ـ وأنت ماذا تريدين؟

ـ أريد أن يكون عادياً مسراً، وأن تكون علاقتك به علاقة رجل بطير يحبه.

ـ وماذا هو الآن أيتها المعتوهة؟ أليس طيراً؟ ألأنه في قفص؟ حسناً ألسنا نريد أن نمنع عنه كل أذى؟

ـ كلا. انه شيء إلاّ أن يكون طيراً أليفاً يثير منظره البهجة والرضا.

نظر في عينيها طويلاً، وقال ببطء:

ـ قولي لي. . ماذا تريدين بالضبط؟

رمشت بأهدابيها وقالت:

ـ اتركه لي وامض الى عملك.

ـ وماذا تفعلين به؟

ـ سأ نتزع الريش المقصوص في جناحيه كي ينبت ثانية ويعود طيراً يقدر أن يطير.

ـ ها! حتى يفرّ ويضيع فلا أراه ثانية في البيت؟

ـ كلا. ليكون طيراً طليقاً في بيته.

ـ بل ليكون منفلتاً. كل الأشجار والحقول والبساتين بيوتاً له، فلا أمسكه بيدي أو أفرح باطعامه.

وقفت ازاءة بقوة وقالت:

ـ سأترك البيت إن لم تكف.

ـ هل بدأت تغارين من طير؟

ـ بل بدأت أضيق بانحباسه، أضيق بموته البطيء ومسخه داخل القضبان. أضيق من خوفك العجيب منه وعليه.

ـ اسكتي

ـ لا استطيع السكوت بعد.

ـ سأسكتك بنفسي اذن.

ـ لا تستطيع.

يقترب منها والهياج يزيد في حمرة عينيه. .

ـ كيف؟

ـ لانني عائدة الى أهلي.

ـ ماذا؟!

ـ الى بيت أهلي!

ـ أنت اذن تخد عينني. . كنت. .

ـ بل ماعدت احتمل.

يفصل بينهما صمت، ينظر الرجل في عينيها، وتنظر هي في عينيه، يقول لها:

ـ اتركي هذا عنك. . انه شأني أنا.

ـ كلا. . لن أترك بعد. . فاما أن أعيده طيراً لطيفاً أو أمضي.

صرخ فجأة وبصوت زاعق:

ـ امضي إذن. . امضي. .

وكان يرتجف كله اللحظة، من أعلى رأسه الى أصابع قدميه، وكان الطائر داخل قفصه يرتجف كما لو كان، متروكاً في مجرى برد قارس من أيام. .

(٩)

كان الرجل يدندن مع نفسه، وهويمسح على ريش ظهر طائرة، بينما يده الأخرى تمسك بباب القفص:

«أحسن البلابل هي التي توضع في أقفاص. . .

ولأن طيري أحسن الطيور. .

فان قفصه الاحسن والأقوى والأفضل. .

من بين جميع الاقفاص. .»

(١٠)

هل يمكن أن يشعر طائر بالوحشة على الرغم من وجوده في قفص؟ هل يمكن أن يفطن لغياب أحد؟

ففي حين كانت اللحظات تمر، وضوء النهار يلملم خيوطه منسحباً من داخل البيت، كانت ثمة حركات جديدة بدت في داخل القفص، فثمة الرقبة الرخوة، التي تجاهد للانتصاب وسط الظلال الكثيفة، كانت تحمل رأس الطائر بعينيه المخدرتين، ليمتد من بين فتحات القضبان، ويدور الى هذا الجانب اوذاك، وكأنه يتسمع او يحاول معرفة شيء من شمّ أمواج الظلام حوله. .

وبدأ في حركاته الحذرة المستريبة، مثلما لوكان طفلاً يغزوه خوف الظلام، وهو يترك وحده في الليل. .

(١١)

لم تجرؤ على مغادرة البيت، ولكنها ماعادت تخرج الى الباحة كثيراً، وكل مساء حين يعود زوجها، تسرع الى الشباك تلصق وجهها به، وتنظر إليه من وراء القضبان الفولاذيه، يأتي هو، يدور

حول القفص، ناظراً إليه وفمه مفتوح، فهي تعرف انه ينسى نفسه حين ينظر الى الطائر، وتراه يتلفت هنا وهناك، ثم يمد كلتا يديه، ويفتح القفص مثل طفل يفرح بلعبته. .

انها تنظر إليه الآن وهو يمسك بكلا جناحيه، يفردهما، ويدفعه الى الحركة، فتكتشف رغم خيوط الظلام الباهت، انه سمن كثيراً، وهو يتحرك وينظر نظرات طير أبله أو معتوه. .

ويبدأ الرجل بعدها باطعامه، وتنظر كيف يتحرك الرجل حركات تدل على ارتياح واستمتاع غريبين، انه يمسك الآن أسفل منقاره بيسراه حاملا شيئاً من الطعام بيمناه التي تعين كفه اليسرى في فتح فمه، ثم يدفع الطعام فيه، ويكرر حركته، وبين عدة مرات كان يحمل قدح الماء، ويقطر منه في منقاره، فكرت: «يكاد يخنقه من كثرة مادفع في منقاره من طعام. .» وتمنت لو تبصره جيداً، فهل كان يدفع بسبابته كتلة الطعام كما فعل أخوها مع القبرة الصغيرة؟؟

شعرت ان القضبان تغوص في لحم وجهها، وهي تضغطه عليه أكثر، لكنها ظلت واقفة حيث هي، فلم ترغب أبداً في الخروج إليه، او الوقوف قربه. .

بعد فترة، وبينما كانت زوجته مستغرقة بهواجسها، وهي تنظر خلل القضبان، دخل زوجها منزعجاً، فتركت الشباك وتوجهت بعينيها إليه، إلّا أنه لم يقطع المسافة بين الباب والشباك اليها، بل توقف اولاً عند الباب، ونظر في الغرفة نظرات مضطربة، وخطا نحو عمق الغرفة، ثم أسرع يعود، ليرتد بعدها الى عمق الغرفة أيضاً، وكان يردد: «انها تدور حوله. . تتدبر طريقة لبلوغه. .
لقد كانت ترفع ذراعها بمخالبها المفروجة وتمسح على أنيابها بلسانها، عيناها تقيسان المسافة بين القفص وأسفل الشجرة. .»
ـ «مالطريقة؟ مالعمل؟ ماذا أفعل؟ هل أتركه؟»
وكانت زوجته تنصرف، وكأنها لم تسمع كلمة واحدة منه. .

وإذ أوت هي الى فراشها، كان هو مايزال يقطع المسافة من الغرفة الى الشجرة، ومن الشجرة الى الغرفة، وصوت تكسر الاوراق اليابسة للشجريشي بما كان يعيشه من قلق، وكان الليل يتقدم، والصمت من حولهما يثقل، وقلقه المتزايد يدفع به الى الخلف، ولم تتكلم، لقد كان زوجها وحده في هذا الليل المضطرب الظلام، يتكلم بين لحظة وأخرى، موقنا أن الدنيا تخلو تماماً الساعة إلّا منه وطيره، وشبح القطة التي رأى في عينيها الرغبة بالدم، فنبت خوف نافذ منطلق من نهايات أسنانها التي يشعر أنها تنغرز في قلبه الآن. .

حين شعرت بالنوم يأخذها، كان الزوج يمسك بكفيه خلف ظهره، ويستند الى حافة باب الغرفة المفتوح على كل طاقته مقابل الباحة السوداء والشجرة وعيون القطة الوامضة في الليل الشاسع والثقيل الظلام. . ..

(١٢)

تتساءل زوجته الآن بكثير من الاستغراب وهي تتبعه بعينيها:

«أيمكن أن يكون كل الذين يمتلكون طيورا مثله ؟؟»

فهي تجهل مايمكن أن تعمله مادام هذا الطائر التعيس موجوداً، وتحسر فرحها برجلها وأحلامها يوم كانت تحاول أن ترى نفسها معه في بيت لهما معاً، انها تحس بطعم التراب يملأ فمها الآن تماماً، وتندهش، فهي لاتجد في نفسها القدرة حتى على البكاء. .

لم تسأله وهي تراه يدور في الغرفة هذا المساء، يتفحص الزوايا والاركان، لقد كان يبحث كالمهووس عن شيء، وآثرت البقاء ساكنة وراء صمتها حتى يتكشف فعله عما ينتويه الآن، ولأنه جاء مبكراً أكثر مما اعتاد، فانها خمنت أن الطائر هو المقصود، انه يسير الآن بمحاذاة الجدار الأمامي، متفحصاً الحائط مسافة حتى السقف، ويتوقف طويلاً أمام الزاوية الجنوبية الشرقية، وينتقل الى حائط الجانب الشرقي، ويتفحصه بقعة بقعة، مقرباً عينيه، ويتأمل السقف فوق الحائط، ثم يحط عينيه على الأرض بين قدميه، ويتلمس بكفيه الحائطين عند الزاوية الشمالية الشرقية، وتعجبت منه، فكيف يستطيع العمل بسرية واحتراس، مثلما لو كان وحده في هذا المكان، وكادت تضحك وهي تفكر انه يتذكر طائره حد الخنق، وينساها حدّ نكران الوجود، فهي تعرف الآن انه لابد يفكر بشيء يزيد في تقصير جناحي طائره!!

. رأته يمسك بمسمار طويل من الحديد القوي، يديره على أصابعه تحت عينيه، يتلفت مبتسما ابتسامة بدت وكأنه نسيها معلقة على شفتيه من أيام، ولم تستطيع أن تفهم كيف يقضي وقته في دائرته! هل ينجز معاملات الناس أم انه يقضي وقت دوامه في رسم أشكال مبتكرة لطائره الذي يفقد نهائياً شكله الطبيعي الآن؟

يرفع الرجل رأسه باتجاهها، ثم يهبط به الى المسمار، ثم يعود ويرفعه لحظات، ويهبط له أيضاً، ولم تدر إن كان يشعر بالرغبة بالكلام معها أو سؤالها عن شيء أم انه صار لايراها حتى لو اقتربت منه ووضعت كفيها على كتفيه، وصاحت به. . **«أنا هنا. .»**

انها حياة لاتصدق هي التي تعيشها معه، كما ان وضع الطائر بين يديه لايصدق أبداً. .

هي لاتعرف، وليس بامكانها أن تعرف لأي حد سيصل هذا الرجل مع الطائر، والى أيِّ وقت سيظل الطائر حياً داخل هذه الأصابع والقضبان التي تلتف عليه كالشرنقة وتحبس حتى ظله، أما هي فمتأكدة تماماً أن بقية من صبر قديم ماتزال في صدرها.

انتبهت الى أن الرجل يمسك بمطرقة ويدق المسمار في الحائط قرب الزاوية الشمالية الشرقية، في نقطة من قعر الغرفة، تلفها

الظلمة أو تحتويها الظلال العميقة خلال اليوم كله، وتساءلت مرتعبة: «هل سيجيء به الى هنا؟» ستقصد إليه وتسأله: «**أنت متأكد انه لايعرف طعم الريح حتى لو كان غارقاً في اتساع فضاء الباحة، فلماذا تريد أن تحمل قفصه الى غرفة لايدخلها الهواء إلّا بصعوبة؟ انه نفسه لونطق الآن فسينكر انه طائر! فهل حقاً انك تخشى أن يطير ويبقى صدرك فارغاً دونما رفة جناح او خفقة طيران؟ وسألت نفسها بشيء من الألم: «انها مسألة صعبة.. أليست....؟**»

وكفت عن أن تأتي بأي شيء..

كان الرجل يقتحم الغرفة الآن حاملاً بين يديه قفص طائره بحذر كبير وكأنه يخشى أن يطير بقفصه من بين كفيه، وخيل إليها أن ثمة ضحكة محبوسة في حنجرته ورئتيه، تكاد تنفلت الآن لتنفجر قهقهة عاليه، وبكل طول ذراعيه يحمل القفص ويعلقه بالمسمار المثبت على الجدار قرب الزاوية الشمالية الشرقية.

يظهر خيط ألم في جبهة المرأة، فتضيق عيناها ويتقارب حاجباها، ويسيل الخيط عبر وجنتيها ليشنج الشفتين، وينزل الى الحنك، الذي يبدو مدبباً الآن أكثر من أي وقت، وببطء تلوي رقبتها وتبعد عينيها عن كفين وقفص يتأرجح داخل ارتعاشهما..

(١٣)

هبّت فزعة، وانتصبت جالسة في الفراش وسط كوم الغطاء المنحسر عن جسدها، وتلجلج هو أمامها باكياً:

- **الطائر.. طائري...**

نظرت مستفهمة في وجهه المعصور وعينيه الضائعتين..

- **ليس موجوداً.. لم أجده.. مع انك...**

وادارت وجهها عنه، متشاغلة بسحب قدمها من فوق طيات الفراش كي تخفيها داخل الغطاء، ومايزال هو يردد موجهاً الكلام لها من غير أن ينظر في وجهها:

- **ألم تريني وأنا أحمله بكفي.. وأنا أقبله ثم أعلقه بهدوء وحذر..؟ البارحة.. أنت رأيتني.. يجب أن تكوني قد رأيت.. فأين صار..؟**

كان الفجر قد احتوى الكون والأشياء بأنفاسه الباهتة، حيث كانت الموجودات تبرز كما يبرز عنق جبل من تيارات الدخان والضباب، وقالت مثلما لو كانت تكلم نفسها:

- **ربما فرّ بقفصه مخترقاً السقف والجدران!**

ولم يحتمل سخريتها فصاح حانقاً:

- **انه ليس موجوداً.. ضاع.. ضاع..**

يكاد الرعب يشل عينيه ويوقف نبض جسده، تفحص المكان المسمار المثبت وأثر حركة القفص على الجدار، ولحظتها ضربت في رأسه فكرة كالفقاعة، فثبت عينيه على الجدار لحظات، ثم استدار ببطء الى وجه زوجته، وبعينين تطلقان نظرة صفراء، ترشق الوجه وتلتصق به، بقي يحاول الأمساك بعيني المرأة الناظرتين إليه بلا اكتراث، ثم اقترب منها بخطوات واهنة، وقال ومايزال ينظر في عينيها:

- **هل أخفيته عني؟**

أجابت بسرعة وبنفس عدم الاهتمام:

- **كلا ولماذا أخفيه؟**

- **لكني لم أجده في مكانه على الجدار؟!**

هبط صمت أصغر من عيني الرجل، بينما وارت عينا المرأة في زوايا وجهات الغرفة، وأخذها العجب هي أيضاً، ووضع رأسه بازاء رأسها وقال:

- قولي لي لماذا تخفينه عني؟

- **وما علاقتي كي أخفيه عنك؟!**

- أنا أعرف أنك لاتودينه

توسعت عيناها دهشة، وقالت وكأنها لاتصدق ماتسمع:

- **أنت.. في حقيقتك.. لا تودنا نحن الاثنين.**

- اذن أين خبأته؟ داخل الغرفة أم خارجها؟

تيقنت انه يقصد مايقول، **فأجابته ببراءة:**

- **كلا.. لستُ أنا والله..**

فقاطعها صائحاً:

- أنا لا أريد مزاحاً.. كما انني...

وصمت لحظة اخترقها خلالها بعينيه المشتعليتن غضباً، وقال من بين أسنانه المصطكة:

- أنت لاتعرفين انني لاأتقبل منك مزاحاً، وان وجود الطائر شيء كبير بالنسبة لي.. بل وأكبر من وجودك معي.

قالت متوسلة:

- **وهل مزحت يوماً معك؟ هل كلمتك؟ هل..؟**

وقاطعها وعيناه حانقتان:

- كلا.. ولكن الباب مايزال مقفلاً كما تركته آخر الليل.. وليس غيرنا.. أنا وأنت والطائر، في هذه الغرفة اللعينة..

قالت فاتحة كفيها أمام صدرها:

- **أنا لاأعرف.. ولا علاقة لي بأي شيء هنا.**

- بي وبالطائر لك كل العلاقة..

- **ولكنني لااقترب منكما.. لاأجرؤ ولا أسمح لنفسي..**

- اسكتي.. الطائر اختفى مع قفصه.. فمن أخفاه؟ ولأنه ليس من المعقول أن أخفيه أنا عن نفسي، فأنت الوحيدة المعنية باختفائه..

تعجبت هي، فالغرفة كما كانت آخر الليل، خاصة والصباح يأتي الآن، وحتى هيأة اغلاق الباب، وهبطت من السرير وصوته يتبعها:

- «منك وحدك أريده..»

بحثت في كل مكان في الغرفة، حتى تحت السرير، رفعت أشياء، نظرت خلال طيات ملابس وأقمشة، وسحقتها الحيرة وتاه فكرها..

فما دام الأمر يتعلق بقفص فيه الطائر، فان طيرانه معجزة، فهل يمكن أن تكون ثمة قطة اختبأت، حتى اذا ناموا أجهزت على الطير؟ اذن أين القفص؟ وأين البقايا؟ بل وأين هي هذه القطة؟؟

كان النهار يسطع داخل الغرفة من غير أن يحسا، فالشمس تتسلل من خلال النوافذ والفتحات في الأبواب وطاقات الشبابيك، وكانت تمشي حافية، ناسية نفسها، واتجهت مباشرة الى الباب، وراحت تدقق النظر فيه، تمسك بالقفل فوق أصابعها.. تتفحصه.. قال:

ـ انه مقفل مثلما تركته آخر الليل.

تخلت عن القفل واستدارت تبحث مرة أخرى....

بدأت تخشى عيني رجلها اللتين شرعتا تحمران رويدا، مدّت يدها لتطلب المفتاح منه، فصاح:

ـ لا.. لن افتح الباب حتى أجد طائري.

صمتت تفكر «حقاً.. فما دام الباب مغلقاً من البارحة فلا بد أن يكون الطائر المسكين في مكان ما من الغرفة..» قالت محاولة التخفيف:

ـ **اطمئن.. لن يضيع طائرك..**

وقال يفكر: «لو أن ثمة قطة.. وكانت لها القدرة على أكل طائري مع ريشه، فهل ستكون لها القدرة على أكل قفصه، ثم تمسح بلسانها آثار فعلتها؟ هل يجوز التفكير بشيء كهذا؟!»

وإذ كانت تبحث في الغرفة، وكان هو يدور في دائرة مركزها قدماه.. التقيا.. وكان يردد بصوت خفيض:

ـ ليس صحيحاً ما أفكّر به.. فلا بد أن هناك يداً انتزعت القفص من الحائط، وأخفته في مكان بعيد.. أو أكون قد فقدت عقلي..

توقف، وأطرق، وكأنه في سبيله للبكاء، ثم جلس منهاراً على مقعد قريب وقال:

ـ علي أن أكف عن التفكير.. على الأقل الآن..

وكانت هي تردد في نفسها: «**هل فقدنا عقلينا نحن الاثنين؟!**»

يترك المقعد، ويجلس على حافة السرير، مضطرباً، يعتصر وجهه بين كفيه، مستنداً بمرفقيه الى ركبته اليمنى الموضوعة فوق ركبته اليسرى، وثمة قلق يجتاح روحه، ويتحرك في عينيه، يهزّ ساقه اليمنى بلا وعي، وكانت تنظر إليه مستغرقة في أفكارها حول القفص، نقلت عينيها مرات بينه وبين الباب مترددة في الكلام معه أو مد يدها لفتحه، إن هيأته وشكل شفتيه يوحيان لها بازدحام الأفكار في رأسه واضطرابها، وخيل إليها أن أفكاره تمسك به تماماً دون أن تتيح لها شيئاً من الهدوء لتبين حقيقة مايجري في البيت، وقفت تتأمله وكفها تزيد اغلاق فمها، انها تنظر إليه وهي لاتجد القدرة على معرفة ماعليها أن تقوم به، فهي تجد نفسها مضطربة لاضطرابه..

قالت له:

ـ **صار من المؤكد أن الغرفة خالية الآن..**

لم يجب..

وأنت تعرف......

فقفز صارخا:

ـ وما تعرفينه أنت؟ الذي تعرفينه؟! قولي.. قولي.. فأسرعت تقول:

ـ **الذي أعرفه وما تعرفه أنت، هو أن الغرفة خالية من الطائر، ومن القفص، وحتى من الأشباح.. واذا كنت....**

صمتت فجأة، وكان ينظر بقلق وعجلة الى نقاط بعيدة في الغرفة، وفوق الجدران، وعلى السقف، ونظرت معه دونما وعي..

قالت:

ـ **سافتح الباب وأخرج...**

ومثلما كان يزدرد الخوف بسرعة.. قال:

ـ كلا..

ـ **لماذا..؟**

أعاد وكأنه كان يقول شيئاً جاهزاً في ذهنه..

ـ كلا..

قالت وكفها ترتفع الى وجهها لتخفيه، دائرة نصف دورة:

ـ **أنفاسي تنكتم.. أريد أنّ أتنفس**

ـ هنا.. هنا تبقين..

رفعت كفيها عن وجهها، وفيما كانت تنظر إليه مستغربة، كانت كفاها تهبطان الى جانبيها.. وقالت:

ـ **هل تسجنني هنا؟**

صمتت..

ـ هل تسجنني رهينة..؟

يستمر في صمته مرتبكاً، واهتزاز ساقة يزداد، واستمرت هي:

ـ **رهينه.. لأنك أضعت طائرك..؟**

وقف وقال لها ببطء:

ـ كلا.. ماضاع طائري..

ـ **اذن تريد أن تجعل من هذه الغرفة قفصاً لي؟**

يصمت...

ـ **أنت مولع بالأقفاص.. حسناً.. حسناً..**

يصمت، وتضحك هي

ـ **ألا ترى انك.. أنت نفسك بحاجة لقفص..؟!**

فتوسعت عيناه وغضب قاس يحتدم في داخلة ويشتعل في الحدقتين المصوبتين إليها الآن.. قال بزجر:

ـ اسكتي..

ـ **سأفتح الباب واخرج . .**
ـ لا أسمح لك . .
أخرج . . .
وخطت خطوة واحدة نحو الباب ، فهتف :
ـ لا . . انتظري . .
وقف بينها وبين الباب :
ـ انتظري . . فقد أعرف مكان الطائر . .
ـ **لا استيطع**
ـ أريد أن أتذكر . . فاجلسي ، ولعلك تتذكرين أنت!
ـ **من وقت طويل وانت مطرق تفكر ، فاذا لم تكن تحاول التذكر ، فماذا كنت تفعل في سكتتنك الطويلة . . ؟**

وشرع يحاول التذكر ، وبطرفي عينيه يمسك بحواف رأسها الطليق الشعر ، وكان يحس باحتدام معركة في أغواره البعيدة ، تظهر في التوتر البادي في العين المتشبثة بشعر الرأس ، هل يخاف حركتها نحو الباب؟ ولماذا يخاف؟ ومم؟ هل يصدق أن الطائر موجود في مكان مامن الغرفة فيخاف عليه من الطيران؟ اذن هو واهم تماماً ، وعليها أن تكسر هذا الوهم المؤذي كي يستعيد نفسه .

وفي اللحظة التي بلغت الباب ، كان قلبه يخفق كطائر بلا ريش ، وقدماه تثقلان على الأرض ، فتحت الباب ولوتْ رقبتها تنظر إليه ، فالتقت عيناها بعينيه الفزعتين ، ورأت ميلان جذعه إليها ، فشعرت بعجزه عن تحريك قدميه ، وإذ فتحت الباب ، لمحت تماماً نظرة الرعب المطلة من عينيه وهوينظر حوله الى كل شيء وفي كل شيء ، وكأنه يتوقع أن يوقظ ملمس النور طائره ، الذي خيل إليه انه ينام في مكان وهمي كل المدة ، وانه سيراه وهويقفز خلال انفراج مصراعي الباب ، ورأت انفتاح شفتيه الواسع ، وتخيلت المدى الذي ستصل إليه صرخته لو رفّ الطائر وانطلق الآن

ثم كانت تتلقى بكل الطول في جسدها المنتصب موجة النور الصباحي ،
المندفعة الآن بكل القوة الى الداخل المظلم بين حيطان الغرفة العالية ، وكانت تندفع الى بحر النور بخطواتها القلقة السريعة . .
فجأة صاحت :
ـ **القفص . . الطائر ! !**

وأسرع إليها بقفزات مفككة ، وأخذ يحملق محتاراً بالطائر النائم في قفصه المعلق بعناية في مكانه على الشجرة ، ثم ، وبلا توقع ، راح يضحك مأخوذاً بفرح هستيري خارج عن كل عقل . .

بسخرية منتصرة ، ولهجة معتدة ، طائشة ، قال لها وهو يحمل القفص معها الى الغرفة :
ـ ألديك تلعبينه معي بعد؟ لن أنام ، حتى لاتحمليه الى الشجرة أثناء الليل . .
اندهشت المرأة كمن فوجئت بشيء لم تتوقعه ، ثم ابتسمت ، وقالت :
ـ **أنا؟ تأكد انني . . . .**
فصرخ بها :
ـ لا . . لاتنكري . . لقد تركتني أنام ، ثم حملته الى الشجرة لكي تفترسه القطط السمان . .

وازاء اصراره ، الذي تنبيء به استطالة وجهه الشاحب ، واتجاه نظره الى نقطة بعيدة ، أرادت أن تقول له : «**صدقني . . لست أنا . .** »لكنها كفت عن الكلام . . .

(١٤)

بلا مبالاة أسرعت المرأة الى النوم ، وكان الليل يتساقط ساعة ساعة تحت أقدام الرجل الجالس على مقعد قرب الفراش ، محدقاً في الطير المتكوم على أرض القفص مثل تمثال حجري يحرس كنزاً سحرياً . .

لقد تأكد تماماً انه أغلق الباب بالمفتاح ، واحتفظ به في جيب داخلي صغير ، وتأكد أيضاً انه فتش الغرفة شبراً شبراً ، بيد انه كان ينفض ثقل السكون عن كتفيه ، وينهض متفقداً قفل الباب ، ومفتشاً كل شبر في الغرفة ، ولاينسى في النهاية أن يحدق طويلاً في وجه المرأة ، ملاحظاً انتظام تنفسها ، ثم يعود الى كرسيه ، فيرتدي سكون التماثيل وثبات نظراتها ، لكنه وقبل انقضاء الليل ، أخذته موجات متتالية ، جعلته في النهاية يغلق جفنيه ، ويسقط في النوم . . . .
مرعوباً فزّ من نومته على الكرسي صارخاً :
ـ طيري . . أين طيري . . ؟
وقفزت المرأة منتفضة من نومها :
ـ **هل اختفى أيضاً ، مع انك جالس تحرسه طول الليل؟!**
أطرق يتمتم منزعجاً :
ـ غلبني النعاس ونمت ، ولعبتيها أنت معي أيضاً . .

وبسرعة تناول المفتاح من جيبه ، وأداره في القفل ليفتح الباب راكضاً ، والمرأة تسرع حافية في أثره ، لتقف على رأسه وهو يجثو أمام قفصه متفحصاً طيره الذي ينام غير مكترث لصخب صاحبه حوله .
قال الرجل بتعاسة وخوف :
ـ كفّي ارجوك . . اتركي لعبتك معي . . أخاف عليه . . ارجوك . . »
فهزّت رأسها بعصبية وقالت :
ـ **لست أنا . . لست أنا . . قلت لك مائه مرة لست أنا . . ولا أعرف كيف ينتقل طيرك هذا بقفصه . . ! وأنا أخاف عليه أكثر منك . . صدقني**
ولم يبدُ عليه انه يسمع كلماتها . . لقد كان الرجل يهزّ رأسه كمن

ينتحب، ويردد متوسلا:
- كفّي.. كفّي.. كفّي...

(١٥)

فكّر الرجل طويلاً، وما ان حلّ الليل حتى أمسك بيد المرأة بقوة، فاتحاً عينيه على وسعهما، وقال:
- لن تنامي في هذه.. اذهبي الى الغرفة الأخرى..
وبعناية كبيرة أغلق الباب، وفتش الغرفة، ثم نام...
تعجبت المرأة حد الخوف، وهي تسمع زوجها يصرخ بصوت خائف مخنوق:
- طيري.. أخذته أيضاً.. تريدين أن أجن.. ها انذا مجنون.. مجنون.. مجنون..
لحقت به وهو يمسك بالقفص ناظراً الى طيره النائم، ويتكلم بحشرجة:
- الباب مغلق.. القفل وفتحته بمفتاحي.. فكيف وصلت إليه؟ كيف أخذته من هنا الى الشجرة؟!
التفت إليها، لاظل للعقل في نظراته وفي التماعة عينيه وحركتهما الغريبة.. صرخ بها:
- قولي لي.. كيف قدرت أن تأخذيه من هنا الى الشجرة.. من غير أن تفتحي باباً او تهدمي حائطاً؟!
بكت المرأة وقالت:
- عليك أن تصدقني.. وتبحث عن غيري..
صرخ مهتاجاً:
- كلا.. كلا.. أنتِ.. أنتِ.. أنتِ...
اجتاحتها موجة غضب أليم، فانتصبت تنظر إليه بقوة، ولكنها لم تقل شيئاً..

(١٦)

تكرر الموقف كثيراً...
غيّر قفل الباب، وأضاف أقفالاً جديدة، لكنه صباح كل يوم كان يجد قفص الطير معلقاً في نفس المكان، على نفس الغصن من الشجرة...
وتكرر عجب المرأة، وزادت حيرتها، وصارت تقف او تجلس ناسية نفسها في موجات ذهول، وكأنها في طريقها لأن تفقد عقلها تماماً، كما يفقد هو عقله الآن..
وضع أقفالاً من الخارج على باب غرفة المرأة، لكن الطير مازال ينتقل بقفصه الى الشجرة، فكبرت حيرة المرأة، واقترب الرجل كثيراً من الجنون، فانتهت علاقته بدائرته التي كفّ عن الذهاب إليها من شهور، ونسي العالم الخارجي كثيراً، ولم يبد عليه انه ينتبه لبكاء امرأته الكثير، ولا حتى لتوسلاتها، بل لم يكن ليراها وهي تعترضه راجية والنور يتشتت في عينيها..
لقد كان هو ذاهلاً تماماً، وكانت هي في طريقها الى الضياع...
كانت تنظر إليه وهو يزداد هزالاً، وتنظر الى الطير وهو يصفر وجناحاه يتهدلان، وريشه يغبر ويتشوش، وكأنه على وشك السقوط، ولا يظهر على الرجل انه ينتبه لأي شيء.
ويوماً بعد يوم تفقد المرأة قلبها، إذ يزداد ثقل الحزن في صدرها، ويطغى على كل شيء....

(١٧)

هذه الليلة، وبينما هي تتقلب أرقة، سمعت حركة في باحة الدار، فاسرعت الى نافذة غرفتها الموصده عليها من الخارج، ونظرت من خلالها في ضوء القمر، فرأت زوجها بظهره المنحني يمشي وهو يحمل القفص متجهاً الى الشجرة، ورأته وهو يعلقه في المكان نفسه، ثم يعود الى غرفته المفتوحة، ويغلق بابها بعنايه، وينقطع أي صوت...
اندهشت المرأة واحتارت، ثم داخلها خوف غامض، وما تزال في وقفتها أمام النافذة، وهي تطيل النظر الى القفص المعلق على الشجرة، وتتساءل في نفسها: «أيكون هذا حقاً؟ أيمكن أن أصدق؟!»
وفي الصباح افتقد الرجل طيره كعادته، وكعادته أسرع يقف أمام قفصه طائش النظرات والعقل، وبهبة سريعة، انتفض متوجهاً إليها، يفتح أقفال الغرفة قفلاً قفلاً، ونظرت هي إليه من تحت أهدابها المرتعشة، فأرجفتها النظرة في عينيه، وعصرت قلبها عصراً، وحين رأته يرفع الأقفال عليها بكلتا يديه مهدداً، لم تتحرك أو تهتز، بل وقفت بتسليم كامل، حانية رأسها، تنظر الى قدميه الحافيتين، لكنه أسقط أقفاله، وجلس يبكي كالطفل، ووقفت هي قربه خائفة محتارة، تتساءل في نفسها ضائعة: «أيمكن أن أصدق؟ كلا.. كلا..»
في الليل لم تنم، كانت تعنف نفسها على خيالاتها المريضة، مفكرة أن عليها أن تلجأ الى بيت أهلها هرباً من هذا الكابوس، وفجأة، رأت باب غرفته ينفتح، ثم يطل منه كالمخدر أو النائم تماماً، وهو يحمل قفصه الى الشجرة.
أرادت أن تصيح به، لكنها أمسكت وهي بين الرعب والذهول،

وظلت تردد مع نفسها من غير وعي : **«هل هو نائم؟ هل يمشي وهو نائم؟**

يا إلهي . . ربما هو لايدري . فصوت تنفسه العالي ! !»

وكـكـل يوم ، كان الـرجـل يبكي أمـام القفص المعلق فوق الشجرة ، خائفاً تماماً مما يحصل لقفص طيره المسكين . . .

كانت تنظر إليه ومشاعرها تضيع بين الدهشة والألم والغضب والانزعاج وعدم التصديق مثل كل مرة ، كانت تفكر ذاهلة : **«ماذا يفعل؟ هل يتظاهر أمامي الآن؟ أهذه حالة تصدق؟ أيكون عليّ أن أصدق انه كان يمثل هكذا . . كل الوقت؟ كلا . . كلا . . فجنونه الـذي سحبه من العالم كله . . وجسده الذي ينحدر الى الضآلة ، وحاله المتدهورة . . و . . ولكن . . أهي طريقة في تعذيب زوج لزوجته؟؟**

لكي يدفع بي الى الجنون ! ! لكي يتخلص مني ! كلا . . كلا . . انه اكثر جنوناً من أي مجنون ، فكيف يفكر بأمر كهذا؟؟»

اقتربت المرأة منه وقالت بصوت ذليل :

- انني . . من زجاج النافذة . . شاهدتُك أنت . . ولمرات عديدة . . لكنه لم يسمع . .

رفعت صوتها بتوسل ، ولم يسمع . .

أمسكت به وراحت تهزّ جذعه ، فأخذ يهتز مثل نخلة خاوية ، وكانت تصيح :

- كنت تعذبني قاصداً اذن . . كنت تريد تعذيبي لكي أجن . .

نظر إليها مندهشاً ، وكأنه يراها لأول مرة ، وأخذ يبكي وينشج بصوت عال . . .

وبلا وعي أخذت المرأة تصيح وقد تلبّسها هياج غريب :

- «أنت . . أنت . . أنت . . كفاية . . كفاية تعذبني هكذا وتتظاهر الآن أمامي . . كفاية . . »

وهو يصيح من خلال بكائه :

- «كلا . . كلا . . كلا . . »

أعادت هزّ جذعه الخاوي ، وقالت له :

- انت بيدك تنقله . . أنا رأيتك بعينيَ من زجاج النافذة . . فاترك لعبتك قبل أن يأخذنا الجنون معاً . .

واذا به ينطلق ضاحكاً عصبياً مستمراً ، من غير أن يجد في نفسه القدرة على الكف ، فافقدها ضحكه صوابها ، وصاحت :

- حسناً أنا لا احتمل أكثر . . أنا خارجة الى بيت أهلي . . ولن أعود . .

فأخذ يصرخ بها وقامته تنحني مهتزة مع كل كلمة يقولها :

- لاتعـودي . . وتعـودي . . وتعـودي . . ها . . ها . . ها . . هِيءْ هِيءْ هِيءْ . . هِيءْ . .

واستمر يبكي مثل طفل فقد أمه . . .

(١٨)

ومرت أيام كثيرة . .

وبينما كانت جالسة ذات يوم عند أهلها ، فكرت فجأة : « هل كان يحلم فيحمل القفص ويمشي وهو نائم ، ولا يتذكر حلمه في الصباح؟»

وانصرفت الى عمل بين يديها ، غير ان ذهنها عاد بها إليه ، ومثل شبحه أمامها ، فتركت العمل وصارت تحدق ذاهلة في الفراغ أمامها . . ورجف قلبها رجيفاً مؤلماً وشيء غامض ينبض في داخلها . . وأخذت تختنق بالقلق عليه بسبب حالته هذه وانقطاعها عنه ، فلم تسمع طول غيبتها شيئاً ، ولم يجيء هو ليرجعها الى بيتها كعادته ، فحّومت أفكار سوداء في رأسها ، وعندها قررت أن تذهب لتراه . .

فتحت الباب الخارجي بمفتاحها ، ودخلت ، ومن بعيد رأت بابي الغرفتين مفتوحين ، وكأن الريح فتحتهما عنوة ، بحثت عيناها عنه بلفتات سريعة ، خائفة ، هنا وهناك ، ثم وقع بصرها عليه مكوماً عند الشجرة ويداه تتعلقان بجذعها كما تتعلق ذراعا طفل بساقي ابيه الواقف .

اسرعت إليه . . تحسسته . . قلبته . . كان يابساً كالخشبة . ولكنه بدا كما لو مات البارحة . .

مدت يدها الى القفص ، كان الطير كومة من الريش فقط ، تلمسته ، كان يابساً هو الآخر ، وكأنه مات من زمان . .

ارتعبت . . صرخت . . وصرخت وصرخت . . ثم سقطت متكومة عند جذع الشجرة الكبير . . . .

الحارس

○ دريد يحيى الخواجة

حل، مركز الشرطة الرئيسي في قلب المدينة نشاط مفاجىء بارز. منذ ساعات الصباح والعيون تسقط عليه لماعة، جاحظة بسؤال كظيم تتوجس ملاحقات واجراءات متعنته قاسية طالما جرت من قبل في احوال مشابهة، حتى لو لم يعرف الناس، في أحيان كثيرة، أسبابها ونتائجها. لاعجب اذن أن يبدو المركز للعيون منتفيا منتبذاً مرتفعا بدرجات عديدة في وسط الشارع الاول في المدينة مثل داء قديم يكبر ويتسع وينتشر بها يتضايق عليه من مرافق ومظاهر. الشوارع المجاورة في الجهات الاربع ترصد، الان، مجريات صارمة...

حركات ترقب الناس من بعيد كأنما هي ذبذبة نهايات ذيل تنين اسطوري يشحب احساسه بها قد يتلمسه بقوة ووضوح عنقه ورأسه في المقدمة. وابل من طلقات نارية. المسدسات تحت أشعة الشمس في القبضات والاجناب.

ها هي ذي أربع حافلات عسكرية من الجيش والشرطة تلجم عجلاتها امام المركز فتحك الارض تاركة خطوطا سوداء مبتورة في جير المرور، تحوطها ادخنة سوداء كريهة. صراخ اوامر مشددة جعلت البدلات الرسمية تتنزلق بعنف وتسري تبقع جوالمكان محتلة مواقعها في انضباط على طول شريط الشارع من الجانبين.. وعلى منافذ الطرق والمعارج.. هيئات برؤوس مدببة تنقب عن شيء مفقود بالبنادق والانفاس المتلاحقة وهي تعاقر الانتظار ثمة من يمشط المنطقة شبرا فشبرا بدءا من المركز جنوبا وشرقا غربا وشمالا. ضباط عسكرية سلطانية عالية تربض على عتبة في الخارج تمسح المكان بعيون ضارية، تدخل وتخرج في مدار مابسبيله الى التنفيذ. أحدهم يخبر آخر في صهيل متقطع:

- «لايمكنه ان يبتعد كثيرا».

الآخر تقمصته روح قاض وهو يرفع قبعته بيد ويمسح العرق عن جبينه بالثانية، قائلا:

- «بالتأكيد. المنطقة موصدة».

اردف الاول يمط شفتيه:

- «الخوف، كل الخوف من أن يحجزه أحد في مكان ناء. اويحميه أحد دون ان يعرفه وقد يعتدى عليه اثيم!»

- «صورته في طريقها الى النشر، هذا الصباح، في كل صحف العاصمة».

- «من يدري! لعله، فجأة يظهر امامنا. لقد افتقده سمو الامير وهو في زيارة: «عامل المدينة» في بناية - العمالة - هناك!. وهي - كما ترى - قريبة جدا من مركز الشرطة..

المهم نرجو أنه غادر على هواه، دون حساب مؤامرة الاختطاف او اساليب التشفي والتحدي والتذكير والتحذير من هولاء العامة السوقة.»

- «دعك من هذا. ذهبت بعيدا. قيل لي بأنه - مزاجي - قد يغيب ساعات عن عيون القصر

العامر، لكنه لم يحدث مطلقا أن غاب يوما كاملا. مزاجه في ان يمتحن من حوله في قوة مشاعرهم تجاهه.. وفي أثر حضوره بعد فترة غيابك تلك. ثمة احساس جامح بذاته يملي عليه أختبار اهميته ومكانه على طريقته بين حين وآخر.. يدخل في طور غريب.. يدفع كل عائلة السلطان المنعم الى ترضي خواطره.. جلالته نفسه يباشر ذلك.. يهدؤونه بأعذب الكلام.. يقون حوله الى ان يطمئن. سمو الأمير متعلق به اعظم التعلق. قصص كثيرة طويلة تتحدث عن هذا التعلق انه، شاغل الجميع بتصرفه وذكائه وسره. ثمة اعتقاد بانه تعويذة تمتلك قوة خير وبركة. وهم يحرصون منذ سنوات الايصيبه سوء.. تصور الفجيعة وهو مختف منذ يومين!».

- هم الجناة! اجل! فعلها الملاعين يريد الاشقياء ان يذلوا عامل المدينة ويذلونا ويسحبوا ثقة الأمير منه.

تصفية حساب قديم قائم معنا ومع - العامل -»

- «مع الامير ومع حراسة الاخصين».

«أجل! هو من حراسه الامناء لايكاد يفارق سموه لحظة واحدة كما ان الامير لاتسعده الاصحبته الميمونة.

ياالحزنه! سمعوه ينذر بشر مستطير واقع لامحالة، اذا لم نجده و...».

- «الوقت يمر بسرعة (يقاطعه) يجب أن نجده قبل حلول الظلام.. والانزلت علينا الكارثة»

اخذ عبارات الضابط الاخيرة بحة.. اعياؤه المتوترة سلبت صوته النحاسي بعض رنته. يتابع في همس خشن: «لابد أن نفعل شيئا.. لابد..» وينفتل نازلا درجات المركز، ويصب صبا في عجيج الشارع محاطا بمعاونيه وبالجنود. زميله الاول مكث يتأمله قليلا، يهز راسه، ثم يتحول الى داخل المركز.

سيارات المسؤولين تصد ابوابها بعصبية وقسوة. يصعدون الدرجات بوجوه مقطبة شوه العبوس بعض ملامحها في حين كافحت بصبر حتى تبصم القدرة والغلبة على القسمات. مجموعات بشرية تحتجز هنا وهناك على طول الشارع وفروعه.

بعض الافراد يساقون بوحشية الى داخل المركز.

- ٢ -

«محقق» ممتلىء الوجه بوخزات التلقيح السلطاني يسأل فقيرا من الذين يتقاطرون على اقدام عارية من القرى الواحلة الى المدينة:

- «ألم تره!؟».

- «لاوالله!. «يحلف الفقير.

- «كيف! ومثلك حريص على ان يستأثر بأي شي. ويمتلك حواسا خارقة في طلب الاخبار والوسائل التي تكفيه مؤونة طويلة يعود بها الى «البلاد» أنت من هولاء السفلة الفوضويين المناضلين!، هه! ام سخروك لحسابهم أيها الغبي الفقير القذر؟..»

يثور المحقق فجأة ينهض يثب نحو الفلاح يلكمه على وجهه وعيونه تقطر سما. ترجرج الفلاح في حين يجمع المحقق راسه بين يديه ثم يرفعه يقبض على تلابيبه الممزقة صارخا: «إذن! قل لي من اين لك كل هذا المال.. قل ايها الوغد!».. ثم يدعه مبتعدا عنه وهو ينفض يديه في قرف...

- بعت دابتي!. انها اموالي! بريء انا بريء».

يقول الفلاح جملته «انا بريء» بعد ان امسك بصعوبة انفاسه المتلاحقة.

كبرياء الارض في جبلته، حملت دموعا الى عينيه وحبستها في آن. يقترب المحقق منه في ملاينة خبيثة لئيمة:

- «لنعقد صفقة!. بامكانك أن تعقد صفقة معنا. مارأيك؟».

- «كيف!».

- «دلنا عليه! اين هو؟.. لابد انك ترغب في ان نسرحك، حسنا!. سيكون لك ذلك مع مال وفير وماشئت من عطاءات اخرى. فقط قل لنا الحقيقة!.. اين هو؟...».

- أقسم لك انني لم اره حتى في الصور. ولايهمني امره!..».

- «تجرؤ على التصريح بذلك ياشقي!..».

«بأذن سيدي.. قصدي لااملك الحق حتى بالحديث عنه...

انه يخص الخصوصيين.. او تخصونه أنتم..
لأدري!..».
- ماذا!؟..».

تنتفخ رئة المحقق حنقا وهو ينصت الى كلام الفلاح المبطن بسريرة سيئة.. تثير حفيظته قدرة امثال هذا الريفي على المراوغة وملكاتهم التلقائية على صناعة اشارات المعاني المنكرة المومئة الى الاستهجان والمقاومة والثورة اكثر منها دلالات الخضوع والتوسل.

يطلب المحقق ارساله فورا الى التعذيب ليبدأ مع آخر...

- ٣ -

اثناء الهرج والمرج.. لفت انظار الخلق في الشارع واحد يركض بقوة هاربا تكوّن اعتقاد سريع بأنه هو ضالتهم المنشودة التي يملي عليها مزاجها معاكستهم. غلغل متسترا خلف الحشود التي لم تفطن له بعد، أنشد مهربا من سيارات الشرطة والجيش. خاتل الانظار ببراعة، لكن دون جدوى. الجميع يتجهون صوبه. اصابه ذهل ومايشبه الجنون من تيقظ كل شيء عليه بصورة صادقه لم تمهله او تهمله لحظة واحدة منذ وجد نفسه خارجاً من منعرج هادىء الى فسحة حديقة الى شارع القيامة هذا. صياح من كل المناحي الحذر على رأسه ضغطه بحروف ملهوفة:

«إنه هو - لابد أنه هو.. انه يحاول الافلات!»

كان كل جندي اوشرطي يرمي الى ان يحظى بشرف القبض عليه. ضابط ربض على مسافة غير بعيدة منه، رفع ذراعيه يصد بعض الحماس وهو يحملهم على التفطن والحذر:

- «اياكم وأذيته!»

ضابط اخر نبه قائلا:

- «لاتذعروه! لاتذعروه!»

بعض ضباط القيادة في المركز نزلت الى اسفل.

هبت عاصفة ترجيات باصوات عالية من المحتجزين في رحاب المركز..

صبيان وفتيات ومشردات وعاملات وشيوخ وكهول من حقول تجارب العذاب والمحنة زائغة ابصارهم صرخوا باكباد متورمة:

- انه هو!. تلقوه وخلصونا!»

أصوات خفيضة متجهمة خرجت من الافواه مثل القيء بين الاقدام المتشابكة

- فلتذهبوا معه الى الجحيم. لعناتنا عليكم. سممتم انفاسنا هنا من اجل هذا... من تظنوننا؟!..

اجابهم شيخ يتقاوى بقبضتيه على عصا بعد ان منعوه من افتراش الارض يرسل كلماته بمرارة وتؤدة وسخرية:

- قطاع طرق مثلهم!.

ثم ارتفعت الاقدام على الاصابع وتسابقت الاعناق المتراصة لملاحقة في الشارع.. معتمدين باياديهم على اكتاف بعضهم بعضا...

- ٤ -

الملاحقات تأخذ الان بشكل دائرة كبيرة تضيق وتتقلص ببطء تحتوي في داخلها «ذاك» الذي لم تنفع استماتته في الافلات فسكن سكون الموج العاتي هل استسلم تماما احد الضابطين المحذرين لم يخفف انفعاله من شرف الامساك به والحصول على مكافأة مجزية وثقة مختبرة يخاطبهم بصوت مرتجف لكن متلالىء:

- ياللقساة!. اهدؤوا قليلا!. لاتخذ لوه في بذل المساعدة لكم إنه لايطيق همجيتكم. على مهل!. على مهل!..

(يتقدم الضابط وهو يمثل مايرغب به بحركات يبذل جهدا لاتقانها حتى لاتأتي مضحكة) أجل! هكذا!. عمروا وجوهكم بالبشر.. ابتسموا بحنان.. أنتم على وشك ان تعانقوه..»

حوصر الان تماما. الوجوه المكبة ذات أسارير منبسطة وهي تتجه نحوه. الايادي تدعوه للاحتضان لاللقتل. بعض السيارات العسكرية البعيدة أقبلت من منعرجات عدة أهملت وهي تنشج وتطحن الهواء. المحاصر بدا متهالكاً، عاجزا، ناقما، يزيد هزاله من انتفاء حيلته. عندما

وصلوا اليه تقريبا، كان الضابطان في المقدمة من جهتين متقابلتين، راحا يتفحصانه قليلا، ينقلان نظرهم في دقة بينه وبين صورتين له في أيديهما. الجميع راحوا يحدقون فيه واجين. وقبل ان يعالجا ترددهما وظنونهما.. بحسم الموقف بالقبض على المطلوب سمعا صوتا هادرا يخترق الحلقة البشرية وينبه الاذان الى احترامه، مما جعل كل واحد يفسح له الطريق، بينما يقف الضابطان في استعداد ووقار... يقبل اليهما الان، يرد التحية، يروح على الفور يضغط عينيه في ذلك المطلوب..

أمامه.. وجه ضخم الفكين مائل الجبهة من تلك الوجوه التي نلتقي بها عادة، متشردة في الحواري الضيقة ذات المجاري الخارجية.. او في تلك الاحياء القريبة من المدينة في الضواحي. اشقر لكن شقرته باهته. اهابه الخارجي اسقمه طول المسير والتنقل المفزوع. على ذقنه وحروف خديه توضعت بقايا من زغب احرقه حر الشمس ورمدته قسوة العراء. يفتح فمه للحظة فتتكشف اسنان مثقوبة تزيد من غضب وغيظ وجه «قائد الشرطة» المتصب قبالته. زبد «المطلوب» يعلو شفتيه. صدره يعلو ويهبط كأنه يحس بشيء غريب فجأة.. زمجرة داخلية تخرج منذرة تشي بتوقع الخطر وتغلف سلوكا غامضا مقبلا على رعب «قائد الشرطة» تأخذه رعدةً يخرج مسدسا على طريقة الابطال. يبتعد خطوة خطوتين عينا «المطلوب» دامعتان ليس من الخوف كما يبدو، بل من الجوع والحنق والحصار.. فوهة مسدس القائد مسددة الى جمجمته تماما. اصبعه يضغط على الزناد. جسد المغدور يرتفع مسافة مترعن الارض ثم يهوى مرتطما بشدة يختلج غارقا بنوافير الدم من راسه المهشم. يبدو أنه مات. لكنه يتحرك فجأة فتتوزع الحلقة اكثر. يصرخ القائد:

- «أطلقوا النار!».

تتشبث الاصابع بالزناد تلمع الفوهات تحت اشعة الشمس حينما ينهمر الرصاص:

د... د... د... د... د...

كل طلقة كانت تمزق شيئا منه تبعثره يترصع به الهواء بألوان قزح. تتابعت الطلقات بالرغم من أن «الكلب» كان قد همد من الطلقة الاولى...

- ٥ -

سيارة «كاديلاك» فخمة من طراز حديث فيها رجل وزوجة ترفل في الدمقس والحرير، توقفت عند شرطي مرور على رصيف شارع فرعي اثناء طريقها الى عبور الشارع الرئيسي. في ذلك الوقت، كان يشير الشرطي الى بعض السيارات لتأخذ دورها للتفتيش لدى زملاء له آخرين من الحرس السلطاني والجيش وقوات الأمير الخاصة والشرطة. يدققون النظر في كل شي، يبحثون عن الكلب الحارس الثمين المفقود.

باحترام كبير اعتاد الشرطي كيف يمثله ازاء تلك الاحجام من السيارات ومن يستغلها من الاشخاص الذين تحميهم السلطنة ويحمونها - ينثني مطلا من نافذة السيارة. يتظاهر بأدب جم بانه يبحث عن شيء، راسما ابتسامة من هو مجبر على القيام بواجبه...

- «ماذا يجري هناك في الشارع؟» يسأل الرجل المحترم في جديه وأنفه.

- «الكلب ياسيدي. كلب سمو الامير اختطف وهو في زيارة «العامل». يقول الشرطي.

لم يبد على الرجل والمرأة دهشة من السبب الذي ساقه الشرطي تفسيرا لكل مايجري بل على العكس، فان ملامحهما امنت على المظاهر وأنبأت عن التبني الصادق للقضية.. لاتخفي خطورته عيونهما..

- «القضية مؤسفة» يعبر الشرطي عما يجول بخاطر كل منهما.

- «اللصوص!..» يرتفع صوت الثري.

- «قبضنا على الكثيرين ممن يشتبه في أمرهم من الاحياء المجاورة. تحرينا كلاب المنطقة كلها ضربنا بعض الناس واحتجزنا اخرين في حديقة المركز وفي اماكن اخرى. ادمغتهم ناشفة. انها فضيحة ان يسرق كلب سمو الامير يقول الشرطي في تأثر وحنق.

ـ «يـاه يالطيف عليهم «تقـول الزوجة الجميلة بعد ان تنهدت في حسرةٍ وهي تستبدل «التاء» بـ «الطاء».

ـ «انــه كلب امـيركي جميـل! ثمـة كلب آخـر من هولاء الذين لايسمون شبه لنا منذ ساعة، وغررتنا شقرته المزيفة، فحطمنا راسه في الحال. اما هو!. ياللحـارس البهي المسكين!. آه لورأيته ياسيدي. لابـد انـك رأيت صورتــه مرة!. انظـري اليهـا الان!. انظريها جيدا».

يقـول الشـرطي في حماسة. يستحث المـرأة دافعـا بالصورة من جيب قميصه. تتلقفها بحنان وجلال وهي تدعـو زوجهـا بعينـين متلهفتـين للمشاركة. يحدقان بها. تصيح:

ـ «آه.. يا... ماأقسـى تلك الـقلوب!. انهم لايقـدرون.. لايشعـرون.. «تصيـح هي مرة أخـرى. التأثـر واضـح لالبس فيه تغرورق عيناها بالـدمـوع. وجههـا تغمره براحتيهـا منتبذة زاوية السيــارة وقبــل ان تقـع الصـورة من يدهـا التي لم تصطـدم الا بالــورود يبـادر الـزوج الى التقـاط الصورة قائلا:

ـ «ليس غريبـا البتة ان تفعلوا كل هذا مصاب جليــل لكن بحضـور الكلب الامـريكي الجميـل تتحسن الأحوال.

لابد أن يسير كل شي على يرام.»

هذا صحيح ياسيدي».

وقبل أن يكمل الشرطي جملته يدس الرجل الباذخ في يده ورقـة ماليـة كبيرة. فيتلقفها بحرارة وامتنان وتطمين على ان «كل شي يسير، حتما على مايرم».

يودعه باستعداد وتحية:

ـ «مع السلامة! مع السلامة ياسيدي!».

ينصرفان.

لكن السيـارة ما ان وجدت نفسها في جلبة الشارع الـرئيسي ومطارداته التي تأخذ الان صبغة الانتقام والتشفي حتى يظهـر لها الاطمئنـان عسـيرا وغـير واقعي. زمـر زمـر تزيـغ مستباحة. بعضها يصرخ ويـرفض وتتلقى الضربات الموجعة. عيون الفقراء الرمداء هؤلاء الغارقين في بحيرات الانتظار والغبار والمفـاجـآت والسبـاب، تحفـر الـزجاج وتصل الى صميم السيــارة فتلتقي داخلهـا خيـوط الاشعـة القـاسية التي بدأت تنبعث كالقيامة في سواد اكدار بؤ بـؤ الجمـوع المهملين والمـوقـوفـين على شكـل اكــداس تمضـغ الكـرة وتنتفض وهي محروسـة بالبنــادق على طول الطـريق كاد يوقف السيـارة يخرجها صارخـا في وجـه كلاب الحـراسـة جميعا: «ماذا تنتظرون! الا تحصلون مافي صدورهم اقرؤا هذا اللهب المـرتفـع في النفوس والحدقات!. ماذا تنتظـرون اقتلوهم جميعـا قبـل ان يقتلوكم! «يكـاد يفقـد السيطـرة على سيارته وهو يحاول تقيد مراقبة هولاء المسكـونـين بالضرر والشقاوة. ثقل كالجبال يحط على صدريهما..

ان صفـارات الجنـود وحنـاجر الشـرطـة يبتلعهـا ويطغي عليهـا اللحظـة نداء صامت وجيع واحد قائم في اعماق هولاء المرهقين الجياع باتجاه التمرد والــسـعـي الـى ان يكــونــوا طلقــاء. شي ما، كالجحيم، يطلع لتكسـر اعنـاقهم عيـونهم اعـلام عيـونهم بيانات. يحس بالاختناق من هذا المكان. تزيـد السيـارة من السرعة. لكأن حرة الاعصاب تلهب وقـودهـا اشتعالا. رعب جامح يحملها على الطـيران.. لكن اشـارة المرور الحمراء في الاخرة كانت قد اعلنت سد الطـريق، ذلـك الذي ارادته ان يبقى سالكا الى الابد!.

مناقشات

حول قصص المعركة

النقد وعقب اخيل

عبد الخالق الركابي

(١)

تقول احدى أساطير الاغريق ان الهة (الاقدار) تنبأت بان (أخيل) سيفقد حياته عند أسوار (طروادة). وهكذا حملت الحورية (ثيتيس) ابنها الوليد (أخيل) الى نهر (ستيكس) المقدس الذي يُكسب ماؤه كل جسم يبلله مناعة أبدية ضد الموت. غير ان نبوءة الأقدار تحققت في الخاتمة، وقُتل (أخيل) عند أسوار (طروادة)، فقد أصيب بسهم مسموم في عقب قدمه، وهو الموضع الذي كانت أمه قد أمسكته منه عند غطسه في ماء النهر المقدس.

تلك الاسطورة ترد في ذهني كلما وجدتني ازاء محاولة بائسة للانتقاص من عمل ابداعي متميز احتل الموضع الذي يستحقه، فبعد مرور عامين على الحرب ونشر عشرات القصص التي أفرزت الجيدة منها والرديئة، ارتفعت اصوات خجولة تجاهد لخلط الاوراق والنفخ في قرب مقطوعة، دون الانتباه الى انه لاشفيع للقصة في سلم الجودة والتميز سوى نصها، وكل ماعدا ذلك من مكابرة وادعاء واخوانيات مجرد عبث نحن في غنى عنه في مثل هذه الفترة الدقيقة التي يمر بها الوطن وهو يجابه العدوان.

وفي الحقيقة انني كنت أتمنى الكتابة في هذا الموضوع منذ فترة طويلة. غير انني كنت أعمد الى التأجيل، الى ان وجدتني امام مقالة منشورة في العدد العاشر من مجلة (الاقلام) تحت عنوان (تجوال في قصص تحت لهيب النار)، وهي مقالة اراني في غنى عن تقييمها، مكتفياً بالتركيز على الهوامش الواردة في ختامها ـ والمتعلقة جميعها بقصة (حائط البنادق) ـ والتي سأتابعها بدقة في موضع آخر من هذه المقالة.

(٢)

ثمة ظاهرة غريبة تفشت في الوسط الثقافي، تتلخص باتباع القول المأثور (خالف تُعرف). ومصدر هذه الظاهرة على الغالب فئة من الكتاب الناشئين الذين لم يجربوا بعد عذاب الكلمة، وبذلك يسهل عليهم الانتقاص من انجازات الاخرين دون تهيب. ورغم انه ليس في المستطاع اغفال مدى رغبة هؤلاء الكتاب لرؤية اسمائهم مطبوعة على صفحات المجلات والصحف، لكن السؤال هو ماذنب ابداعات الغير لتصبح هدفاً لتلك الرغائب الفجة التي لم تصقلها الثقافة والتجربة بعد؟

الكتابة مسؤولية خطيرة يجب أن تؤخذ في جميع الاحوال مأخذ الجد، وان لاتمتهن بسبب استسهال النشر. وفي اعتقادي ان افتقاد الوسط الثقافي للتقاليد الادبية ادى الى انجرار البعض وراء الاوهام، اما بدافع ذاتي ساذج اوبوحي من الآخرين. وانا هنا من الزاهدين في الدخول في متاهات قد تهم بعض الذين يبحثون عن

مادة للنشر، كما وانني في غنى عن الدفاع عن قصتي (الخيال) و(حائط البنادق) اللتين تناولهما الكاتب في مقاله، فقد احتلتا موضعهما الطبيعي في أدب المعركة، وكتبت عنهما عشرات الآراء. ولولا لجوء الكاتب لايراد تلفيقات وتشويهات غريبة لاتمت لمضمون قصة (حائط البنادق) بصلة لما وجدت في نفسي الرغبة في الرد اطلاقاً.

(٣)

من الواضح ان ذلك الكاتب يدخل ضمن تلك الفئة التي يتحدد طموحها برؤية اسمها مطبوعاً، وهي فئة يكفي ان يتوفر لديها سوء النية ليسهل عليها اختلاق التهم الباطلة المشفوعة بارقام صفحات يستشهدون بها على صحة آرائهم - دون ان يحاولوا تثبيت نصوص شواهدهم تلك لتسهل المقارنة - معولين على كسل القاريء ولا مبالاته، اذ لا يعقل أن يبادر كل قاريء الى الصفحات الواردة في العملين ليقع على التشابه المزعوم. وبذلك يكون كاتب المقالة قد حقق أهم مطامحه وهو التشكك بأصالة القصة. والغريب في الأمر ان ذلك الكاتب منح نفسه مطلق الحرية في تشويه الشواهد التي استلها من قصتي، مضيفاً عليها عبارات من عنده لتنسجم مع غايته، متناسياً انه لاأسهل من ايراد النصوص ليأخذ كل ذي حق حقه.

(٤)

وقبل ذلك لا أنسى التنويه بالعناء الذي لاشك ان كاتب المقالة قد تجشمه وهو يدقق ويمحص قصصي عن المعركة، بحثاً عن (عقب أخيل) ذاك. حتى اذا ماعجز عن ذلك ابتكر عقباً موهوماً بالغ برميه بسهامه. والنقطة التي الهمته بتسطير اتهاماته هي انني جعلت البنادق معلقة على حائط في حجرة، متغافلاً انه لامفر من تعليق البنادق - ذلك الطقس المعروف في بلادنا - على جدران الحجرات، اذ لايعقل ان تنشر فوق السطوح على حبال الغسيل. ولو اكتفى بالتذكير بتأثري بالطيب صالح اوبغيره من المبدعين المتميزين لما جانب الصواب، لانه ما وجد كاتب على وجه الارض لم يشغف بمئات القصص والروايات قبل شروعه بالكتابة. وما وجد كاتب تميز عن أقرانه الا بعدما تمثّل مارفده به الذين سبقوه، وصولاً الى ابتكار اسلوب شخصي يخصه لوحده مثل بصمات اصابعه، فـ (الاسلوب هو الرجل).

(٥)

سأثبت نص كل هامش اورده كاتب المقال، ومن ثم أجيب عليه بالقدر اللازم لعقد المقارنة، بادئاً بالنقطة الثالثة المدرجة ضمن (الملحق)، لكونها تكشف تخبطاً متعمداً اعترف بانه قد اذهلني:

١ - (ان بناء القصة زمنياً يصعب استيعابه من قبل القاريء، فأذا افترضنا ان أب الراوي

كذا - انضم للجيش اول تأسيسه بعمر عشرين سنة فهذا يعني انه في حرب الجولان التي اشترك فيها كان على - كذا - عمر ثلاث وسبعين سنة وفي هذا مبالغة واضحة اذا أضفنا أيضاً انه تقاعد بعد هذه الحرب.)

لأود تنبيه كاتب المقال بانه كان يفترض فيه ان يقرأ القصة بامعان قبل أن يطرح هذا الرأي العجيب، واكتفي بالرجوع الى قصة (حائط البنادق) المنشورة ضمن مجموعة (قصص تحت لهيب النار - القسم الثاني) فعلى الصفحة ٢٦١ نقرأ على لسان الراوي عند استعراضه لذكرياته عن البنادق:

(فهذه الـ (لي انفليد) كانت مع جدي يوم دخل ضمن قوات بكر صدقي بغداد. وهذه (الشريفية) ذات الخشب القليل كانت اول بندقية امتلكها أبي. وقد رافقته خلال ذينك الشهرين اللذين استغرقتهما ثورة مايس)

استناداً الى هذه الفقرة يتوضح بجلاء لالبس فيه ان والد بطل القصة انضم للجيش قبيل ثورة مايس عام ١٩٤١، فمن اين افترض كاتب المقال انه (انضم للجيش اول تأسيسه) اي في عام ١٩٢١؟ لكنه لم يكتف بذلك، فقد ذكر ان والد البطل اشترك في (حرب الجولان) قبل احالته على التقاعد!! . . . . و(حرب الجولان) هذه لم يرد ذكرها في قصتي على الاطلاق، وفيما يخص تقاعد الأب فعلى الصفحة ٢٦١ نفسها ذكرت ان ذلك تم بعد أشهر من سيطرة وحدات لواء العشرين على بغداد ومهاجمة قصر الرحاب في عام ١٩٥٨، اي ان تطوعه في الجيش لم يتجاوز بحال من الأحوال ثماني عشرة سنة، بالتالي يكون عمره في حدود الاربعين عند احالته على التقاعد وليس في الثالثة والسبعين هنا أربأ بقلمي عن اطلاق الصفة الوحيدة الملائمة لامريء يلجأ لهذه الطريقة البائسة في التضليل، واترك ذلك للقراء.

٢ - (ازاء ماجاء في القصة من ان الاب وزمرة رجال ساعدوا ثوار العشرين في - الرارنجية - ثم سجنوا - بعد اعتقالهم في الكفل - في سراي عفك، نضع أمام القاص مايلي لمجرد اشارة تاريخية ضرورية نقدياً. . .)

بهذه النبرة الاستاذية يستمر في ايراد معلومات تاريخية معروفة حول معركة الرارنجية، مستلة من كتاب فريق المزهر آل فرعون (الحقائق الناصعة من الثورة العراقية سنة ١٩٢٠ ونتائجها) ليخلص الى القول:

(وهذه المعلومات تجعل الحقيقة القصصية الواردة في القصة غير معقولة لدى مقارنتها بالتاريخ)

و**(الحقيقة القصصية غير المعقولة)** التي عناها ترد في قصتي على الصفحة ٢٦٠ وهي التالية:

(فوصلا لبغيتهما ومعركة الرارنجية على أشدها. لكنهما عند عودتهما القى الانكليز القبض عليهما، وسلبوهما ثمن البنادق وسجنوهما في سراي بلدة عفك. ولولا ان صلال الفاضل الملقب بالموح ثار في تلك الفترة واستولى على السراي لضاعا الى الابد.)

مرة أخرى يبدأ التخبط: فالأب لم يقم مع (زمرة رجال) بتهريب السلاح لثوار الرارنجية، فنص الصفحة ٢٥٨ هو التالي:

(ومروت ببضع بنادق لاقف عند واحدة من صنف الموزر ذكرتني بتلك الرحلة الاسطورية التي كان أبي يحدثني عنها بادق تفاصيلها - كأنه شارك فيها! - والتي غامر فيها جده وابوه. فاتجها بقافلة صغيرة تتكون من اربعة بغال، ركبا اثنين منها، وشدا تابوتين مملوءين بالبنادق والخراطيش على الآخرين لتهريبها لثوار العشرين)

كما وان الانكليز لم يلقوا القبض على الرجلين في الكفل، فالذي حدث انهما فوجئا بفصيل عسكري يطوقهما قرب تلك البلدة. لكنهما وبخدعة - استفضت في سرد تفاصيلها على الصفحتين ٢٥٩ - ٢٦٠ - استطاعا النجاة. وجاء سجنهما في سراي عفك بعدما تم القاء القبض عليهما في موضع آخر عند محاولتهما العودة بعد ايصالهما للسلاح.

هنا أود التأكيد بأنني من المشدودين لتاريخ العراق الحديث كما هو واضح في اغلب نتاجاتي - ولاشك انني على حذر كاف عند استثمار المعلومات التاريخية خوفاً من ان تقع قصصي ضحية سوء فهم بعض الذج، فقبل كتابتي لتلك الفقرة الواردة في قصة (حائط البنادق) كنت قد اطلعت بشكل مستفيض على احداث ثورة العشرين، لا في كتاب (فريق المزهر آل فرعون) فقط بل وفي الكتب التالية: (الثورة العربية الكبرى والثورة العراقية - تحسين العسكري) و(الثورة العراقية الكبرى - السيد محمد علي كمال الدين) و(ثورة العشرين - كوتلوف) و(لمحات اجتماعية - دكتور علي الوردي) و(الثورة العراقية الكبرى - عبد الرزاق الحسني).

ولكي اضع كاتب المقالة امام حقيقة تأريخية تؤكد بان استيلاء الثوار على بلدة عفك - وهرب الكابتن ويب منها - جاء بعد معركة الرارنجية بأيام اثبت النص التالي الوارد على الصفحة ٢٦٤ من الجزء الخامس من كتاب الدكتور علي الوردي (لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث):

(ظل آل حمد متحملين وحدهم عبء الثورة في تلك المنطقة زهاء عشرين يوماً، ولكن الفرج جاءهم على أثر معركة الرارنجية حينما أخذ الكثير من الشيوخ ينضمون الى الثورة. وكان اول شيخ ينهض لنصرتهم هو صلال الفاضل الملقب بالموح...)

الى ان تنتهي الى قوله:

(... كان كلام صلال الفاضل مؤثراً فيهم فاعلنوا الثورة وهاجموا بلدة عفك واستولوا على السراي وما فيه. وقد تمكن حاكم عفك الكابتن ويب من الانسحاب خلسة بعد ان تفرق عنه حرسه الشبانة.)

والان، بعد الانتهاء من (الملحق!) انتقل الى (الهوامش) الستة، متبعاً الطريقة ذاتها في تثبيت النصوص قبل الاجابة:

١ - (في حائط البنادق بطل القصة يبحث عن وصية وفي - موسم الهجرة الى الشمال - راوي القصة هو الوصي الذي يبحث عن ما يشبه الوصية في اوراق مصطفى سعيد في حجرة مغلقة على أسرار اصحابها.)

وذلك هو العكس تماماً، فالابن في (حائط البنادق) يسخر من فكرة وجود وصية، كما جاء على الصفحة ٢٥٧:

(انتقلت للطابق السفلي الذي يحتوي على ادوات النجارة المعهودة وانا افكر بهراء فكرة عمي عن الوصية التي تركها أبي هناك.)

٢ - (للحجرتين مفتاح، وفي القصتين هناك تردد البطلين أمام الحجرتين يضخم ماتنطوي عليها كل منهما من الأسرار.)

مرة أخرى يعود كاتب المقالة للتخبط فيقحم وضعاً لم يرد في قصتي، كاشفاً دون أن يدري مدى التناقض بين الحالتين: فالراوي في (موسم الهجرة الى الشمال) يقف متردداً امام باب غرفة مثلثة السقف خضراء النوافذ غريبة مثقلة بالاسرار في دار تعود لشخص لايمت اليه بصلة قربى ص ١٢٦ وما بعدها بينما الابن في (حائط البنادق) يدخل حجرة أبيه دون لحظة تردد، فهو يعرف محتوياتها تماماً، فقد عاش فيها اغلب سنوات طفولته عندما كان والده يقسره على مساعدته في تفسيخ وتزييت بنادقه. اما اكتشاف كاتب المقالة المذهل بوجود مفتاح للحجرتين فذلك أمر طبيعي، لأنه لاتوجد أبواب دون مفاتيح. ولو استندنا على اكتشافه ذاك لرأينا ان الحجرتين لاتتشابهان في المفاتيح فقط، بل انهما تتشابهان بان كليهما سقفاً واربعة جدارن وارضيه! ... ولوجرى (النقد!) على هذا

المنوال لتمكن اي ناقد من الوقوع ببساطة على تشابه بين مئات الاعمال القصصية والروائية التي يتوارد فيها ذكر القرى والازقة والمنازل والحجرات والباحات والقناطر والحقول والفلاحين والنخيل و. . . الخ.

٣ - (وقت اقتحام الحجرتين في - حائط البنادق - و- موسم الهجرة الى الشمال - يميل للقليل من الضوء في - الحائط - في الشعور بالظلام لدى بطلي القصة والرواية)

لكي أفيد صاحب المقالة اذكره بان كلمة (الغبش) تدل على الفجر، اما بعد غروب الشمس فيسمى (الغسق)، علماً بان اقتحام الراوي لحجرة مصطفى سعيد جاء (عندما احتلت جيوش الظلام الدنيا) ص ١٣٥، وليس في وقت (يميل للقليل من الضوء). لكنني على ثقة بانني لو جعلت الابن في قصتي يدخل حجرة أبيه في اي وقت آخر غير الفجر لاختلق صاحبنا وسيلة أخرى لربط الحالتين ببعضهما قسراً.

٤ - (صورة الاب العابس في حائط البنادق - ص ٢٥٧ تعادلها صورة مصطفى سعيد في الموسم - ص ١٣٦ - عابس أيضاً)
بالرجوع للصفحة المذكورة ٢٥٧ نقرأ مايلي:
(واندلاح ضوء برتقالي كئيب أظهر أبي على الحائط المقابل بخيوط كمه الثلاثة وهو يحدجني بنظرته الغابرة التي زادت من وقعها عشرات البنادق المتراصفة على يمينه وشماله.)

اين هو العبوس في صورة الاب؟ ولننتقل لموسم الهجرة لنقرأ على الصفحة ١٣٦ هذا الوصف:
(وخرج من الظلام وجه عابس زاماً شفتيه أعرفه ولكنني لم أعد اذكره. وخطوت نحوه في حقد. انه غريمي، مصطفى سعيد. صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان ووجدتني أقف أمام نفسي وجهاً لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد. انها صورتي تعبس في وجهي من المرآة.)

لنلاحظ هنا بان الراوي يرى وجهه في مرآة، فما علاقة ذلك بصورة معلقة على جدار لايخلو أي بيت عراقي من واحدة مثلها؟

٥ - (في حائط البنادق - وفي الحجرة يوجد الفانوس ص ٢٥٧ وعملية اشعاله، وفي الموسم - ص ١٣٦ - ١٣٧ نفس الشيء.)

قبل ان أجيب على هذا الهامش أسمح لنفسي ان اتساءل: هل يتم اشعال الفوانيس بطرق متعددة؟ ومجاراة لكاتب المقالة في مما حكاته اخبره بان ماورد في الصفحة المذكورة من موسم الهجرة هو اسم مصباح لافانوس - يالكنتة! - وعلى افتراض ورود ذكر فانوس، فان ذلك لايلغي وجود فانوس ليس في قصتي تلك بل وفي اغلب قصصي ورواياتي الحافلة بالفوانيس، وذلك بحكم كون احداثها تدور في مجتمعات ريفية لم تكن الكهرباء قد وصلتها بعد، حيث لاسبيل لتبديد الظلام سوى بضوء فانوس أوماشابه وليطمئن من انني سأظل اذكر الفانوس في قصصي مستقبلاً، فقد تفتحت عيناي على ضوئه منذ الطفولة وحتى وقت قريب - مع الاعتذار لمصباح مصطفى سعيد!-

٦ - (كتابات مصطفى سعيد في أوراقه فيها مضمون سياسي ص ١٥٣ (تعطي الشعب مفاتيح المستقبل) يعادلة في - حائط البنادق - أن اب الراوي - كذا - قد تطور في بعده السياسي على الصعيد العسكري اذ يكتشف الراوي هموم أبيه في صناعة الأسلحة.)

لنعد للصفحة المذكورة ١٥٣ في موسم الهجرة ونرى نصها، فقد يكون صاحبنا على صواب ولو لمرة واحدة.

(ونظرت في قصاصات الورق وقرأت: (نعلم الناس لنفتح اذهانهم ونطلق طاقاتهم المحبوسة. ولكننا لانستطيع ان نتنبأ بالنتيجة - الحرية. نحرر العقول من الخرافات. نعطي الشعب مفاتيح المستقبل ليتصرف فيه كما يشاء). (تركت لندن وقد بدأت اوربا تحشد جيوشها مرة أخرى لعنف اكثر ضراوة). (لم تكن كراهية. كان حباً عجز أن يعبر عن نفسه. اجبتها بطريقة معوجة. وهي ايضاً). (أسقف البيوت بللها رذاذ المطر. البقر والضأن في الحقول وكأنها حصوات بيضاء وسوداء. البلل الخفيف في شهر يونيو. اسمحي لي ياسيدتي. هذه الرحلات بالقطار مملة. . . .)

هل يتشابه مضمون هذه الكتابات (السياسي!) مع البنادق المعلقة الى الحائط في القصة، والتي ترمز لثورات العراق منذ العشرينات؟!

(٦)

هل نحن بحاجة لان نؤكد مرة أخرى بان (النقد) لو جرى على هذا المنوال لانتهى كل شيء الى خراب؟ فبهذه الطريقة تتشابه عشرات القصص والروايات مع بعضها بحكم كون كتابها يعيشون على كوكب واحد، فلا مفر لهم من استعمال التسميات ذاتها التي اطلقت على الاشياء المحيطة بهم منذ وجدت الحياة على الارض!

وفي النهاية لم يبق امامي سوى تذكير كاتب المقال بان قصة (حائط البنادق) قد قُيمت باحدى جوائز مسابقة قصة المعركة الاولى، ومن قبل لجنة مؤلفة من الاساتذة جبرا ابراهيم جبرا و فؤاد التكرلي وسامي مهدي والدكتور محسن الموسوي. ودون الحاجة الى التأكيد على وعي وثقافة وابداع هؤلاء السادة، فما لاشك فيه انهم من الادراك والفطنة لكي لاتفوتهم تلك الملاحظات

رسالة الاردن

مشروع بروتا لترجمة الادب العربي في حوار مع د. سلمى الجيوسي

الدكتورة سلمى الجيوسي، الشاعرة والناقدة الفلسطينية المعروفة، استاذة الادب العربي في الجامعات الاميركية، مؤسسة مشروع بروتا لترجمة الاداب العربية الى اللغات الاجنبية، كانت قبل أيام في زيارة خاطفة للاردن، بعد أن شاركت في المهرجان الأدبي الذي أقيم في مصر بمناسبة مرور خمسين عاما على وفاة الشاعرين احمد شوقي وحافظ ابراهيم.

والدكتورة الجيوسي كانت صاحبة الفضل في تأسيس (مشروع ترجمة الاداب العربية) بروتا الذي يهدف الى ترجمة الاداب المعربية قديمها وحديثها الى لغات العالم الحية، والى نقل ارقى ما انتجته العبقرية العربية في تاريخها الطويل نقلا فنيا ابداعيا الى اللغة الانجليزية اولا ثم الى لغات عالمية اخرى على رأسها اللغة الاسبانية.

وفي شهر اب الماضي أصدرت بروتا أول نتاج لها وهو الترجمة الانجليزية لرواية الكاتب الفلسطيني اميل حبيبي (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل) وقد صدرت الترجمة عن دار فانتيج في نيويورك، وكتبت الدكتورة الجيوسي مقدمة نقدية مطولة للرواية بالاضافة الى الهوامش والتفاسير. وشارك في ترجمتها الدكتور تريفور ليجاسيك استاذ الادب العربي في جامعة ميتشغان.

كما ان بروتا على وشك اصدار كتابها الثاني وهو (منتخبات من الادب العربي الحديث) وسيصدر في ٦٥٠ صفحة مع مقدمة نقدية وافية عن دار جامعة كولومبيا للنشر في نيويورك، وقد شارك في الترجمة عدد كبير من المترجمين والأدباء المرموقين في العالم الناطق بالانجليزية.

وبالنظر الى الأهمية الفائقة والدور الحضاري الذي يمكن أن تلعبه هذه المؤسسة في التعريف بالابداع الادبي والفكري الغربي القديم والمعاصر، ولما في ذلك من أهمية بالغة في مواجهة الافتراء والتشويه الذي تمارسه الحركة الصهيونية ضد الحضارة العربية والانسان العربي فقد رأينا في هذا اللقاء مع الدكتورة الجيوسي ان نطلع القراء العرب على انجازات هذه المؤسسة وعلى حيوية الجهود التي تبذلها، وعلى ضرورة أن تقوم الجهات العربية المختصة بتقديم اقصى ما يمكن من الدعم المادي والمعنوي لها ليتسنى لبروتا مواصلة القيام بانجازاتها الحضارية الفائقة الاهمية.

في بداية حوارنا مع الدكتورة سلمى الجيوسي المؤسسة والمشرفة على مشروع بروتا طلبنا اليها أن تحدثنا عن بروتا كيف بدأ وما هي الاسباب التي كانت وراءه؟ فقالت:

بدأت فكرة المشروع تنمو في رأسي في سنة ١٩٧٦ وهي السنة الاولى من اقامتي في الولايات المتحدة كاستاذة للأدب العربي، فقد اتضح لي عندئذ هذان الامران:

الأول: انه ليس في المكتبة العالمية الا عدد قليل جدا من الترجمات الفنية من الادب العربي. وفيما عدا ذلك تظل خزانة الكتب العالمية خالية من اثار ابداعنا الادبي وعطائنا الثقافي اللذين انسحبا على خمسة عشر قرنا من الزمن على الاقل.

الثاني: هو ان الاهتمام بنا كأمة لها تاريخ حضاري راح يزداد بصورة كبيرة في السبعينات عندما بدأ العالم يشعر بقدراتنا الاقتصادية ويعي الدور الكبير الذي يستطيع ان يلعبه الاقتصاد العربي في الاقتصاد العالمي.

وقد عبر هذا الاهتمام عن نفسه بعدد من المؤتمرات العالمية التي انعقدت منذ سنة ١٩٧٤ في امريكا وانجلترا وسواها من البلاد الغربية حول ادبنا وثقافتنا.

ولكن خلو يدنا من ترجمات ادبية راقية تدل علينا وتكشف عن عبقريتنا وقيمتنا الثقافية وفعاليتنا الحضارية كان دائما يضعف من حجتنا.

وكان واضحا انه ليس هناك تفسير مقنع يبرر هذا الفقر المجحف. فالامة العربية قدمت للتراث الحضاري الانساني ثقافة شاملة مكتملة الجوانب، وفكرا لامعا، وادبا رفيعا متميزا. وقد بدا امرا فاجعا ان يظل كل هذا مجهولا، بينما يحاول اعداء هذه الحضارة العريقة تصويرنا للعالم كما يشاؤون، واعطاء الشعوب الاخرى صورة مشوهة، او في احسن الاحوال صورة منقوصة عنا، لا سيما واننا قادرون ثقافيا وماليا على قلب الوضع قلبا، وتأكيد وزننا الحضاري من جديد في العالم.

وقد بدأت فكرة المشروع تتحقق عمليا عندما كتب الي مدير دار جامعة كولومبيا للنشر في نيويورك ودعاني ان اهيء لهم كتابا بالانجليزية من منتخبات من الادب العربي الحديث اقدم لها بمقدمة وافية حول تطور ادبنا الحديث بفروعه المختلفة. وقد قبلت دعوته شريطة ان يجتمع لي اولا فريق جيد من المترجمين، ويتهيأ لي ثانيا المال الكافي للقيام بالمشروع بشكل متقن.

ويسرني ان اخبركم ان هذا قد تحقق. فقد تمكنت اولا من استقطاب عدد جيد من المترجمين المتقنين للغتين ثم من خيرة الادباء والشعراء الناطقين بالانجليزية ليتعاونوا معنا.

كما تمكنت ثانيا، من الحصول على دعم مالي ومعنوي كريم من وزارة الثقافة العراقية التي تبنت الكتاب الاول وارسلت مشكورة مساندتها المالية الى دار جامعة كولومبيا للنشر في نيويورك التي تقوم هي بتوزيع المكافأت للمترجمين كما تقوم بدفع المصاريف واجور الاعمال السكرتيرية الخ...

واحب ان انوه هنا ايضا بالمساندة المعنوية والمادية التي لقيها المشروع من السيد جاسم جمال سفير دولة قطر الدائم لدى الامم المتحدة في نيويورك. فقد كان اول مساند عربي لبروتا وساعدت المنحة التي ارسلها في تأسيس المشروع ودراسة جوانبه والاتصال بالمترجمين والادباء والاتفاق معهم وترجمة بعض المنتجات على سبيل التجربة وذلك قبل الاتفاق مع وزارة الثقافة العراقية.

س. بعد صدور ترجمة رواية اميل حبيبي المتشائل والانتهاء تقريبا من ترجمة المختارات من الادب العربي الحديث التي ستصدر قريبا، ما هي الاعمال الأدبية التي تتوجهون لترجمتها؟ وما هي الأسس التي تتبعونها في اختيار الأعمال الأدبية أو الفكرية قديمها وحديثها؟

ج. الاسس التي نتبعها هي في الدرجة الاولى فنية حضارية، اي انها تصر على المستوى الفني كما تصر على ان يعبر النص المنتخب عن الحضارة العربية في الماضي وعن الاوضاع الثقافية والانسانية العربية في العصر الحاضر، ان كتاب المنتخبات من الادب العربي الحديث الذي نكاد ننتهي منه وهو من ٦٥٠ صفحة من الحجم الكبير راعى هذين الاساسين، فقد حاولت ان تكون كل المنتخبات (وهي نصوص من مؤلفات اكثر من ٩٥ كاتبا عربيا) ذات مستوى جيد وعدد غير قليل منها على مستوى فني راق جدا، كما ان هذه النصوص كانت معبرة عن الرؤيا العربية للحياة وللوضعية الانسانية في عالمنا العربي الحديث.

الانتهاء من المجلد الضخم الذي يحتوي على المنتخبات



الادبية الحديثة من شعر وقصة قصيرة وفصول من عدد من الروايات والمسرحيات ذات الفصل الواحد، واقوم الان باعداد مقدمة نقدية تاريخية مطولة عن الادب العربي الحديث وتطوره في جميع انواعه، وسوف نزود الكتاب بالهوامش الضرورية التي تفسر بعض النصوص، ونبذ عن سير الادباء المترجم لهم وكذلك عن المترجمين انفسهم، فجميعهم مرموقون ولهم انجازات راقية في المجال الادبي الابداعي اوفي مجال الدراسات العربية، اننا لا نشرك معنا الا الموثوقين واصحاب الاعمال المأثورة في مجالات اختصاصهم.

لقد ساندت كتاب المنتخبات الحديثة وزارة الاعلام في العراق، كما تلقى المشروع دعماً جديدا من وزارة الاعلام في قطر وذلك لمجموعة المنتخبات من الادب العربي في العصور التي سبقت العصر الحديث، وسوف يشترك معنا في اعداد المنتخبات نخبة منتقاة من المختصين في هذا الادب في العالم العربي. وسوف نجتمع في مطلع الصيف لكي نتداول في امر المنتخبات هذه ونختار افضلها للمجلد. وكلا المجلدين ستنشرهما دار جامعة كولومبيا للنشر في نيويورك.

س. ماهي المراحل التي تتبعونها في عمليات اختيار النص وترجمته، اي ما هو اسلوب العمل المتبع في بروتا؟

ج. يمر العمل قبل صدوره عنا في مرحلتين وهما:

١ ـ انتخاب النصوص: الهدف هو ان تجيء النصوص معبرة احسن تعبير عن ذرى الابداع الادبي والفكري عند العرب قديما وحديثا. ويقوم في المنتخبات الادبية على اساس الجودة الفنية والمضمون الانساني الكريم الذي يعكس قيمنا وتجربتنا ومواقفنا الانسانية، وفي المنتخبات الفكرية المعاصرة على اساس المستوى الفكري الرفيع والبحث الموضوعي الجاد واهمية المحتوى لقضايانا الحيوية.

٢ ـ الترجمة: تعتمد الترجمة على اساس النظرية التي تقول بأنه لا يترجم الادب الا اذيب في اللغة المترجم اليها.

وتتم على مرحلتين:

الاولى: يعهد بالنص المنتخب اولا الى مترجم قدير يتقن اللغتين ويتمتع بحاسة ادبية مرهفة فينقله الى الانجليزية وادق انا في صحة الترجمة بالتشاور معه. ثم في المرحلة الثانية يعهد بالنص المترجم الى اديب او كاتب معروف ان كان نثراً والى شاعر ان كان قصيدة ممن كانت لهم اللغة الانجليزية هي اللغة الام فيصقل النص او يعيد كتابته ويحرره من روح الترجمة وضعفها.

غير ان العمل لا ينتهي بالفعل الا بعد ان تنال المنتخبات استحسان ناقد مرموق في اللغة المترجم اليها، مهمته ان ينظر الى مجموعة المنتخبات الجاهزة ويعطينا رأيه بها قبل دفعها الى النشر.

وقد قمنا في السنة الماضية بهذا الاسلوب على ست قصائد للشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السياب (وهي جيكور والمدينة، في المغرب العربي، النهر والموت، اغنية في شهر أب، انشودة المطر، وصراخ من مقبرة، وقصيدة نازك الملائكة، زنابق صوفية للرسول)، وقد قام باعادة كتابة هذه القصائد شعرا بعد ترجمتها الشاعر الانجليزي المعروف الدكتور كريستوفر ميدلتون الشهير بترجماته من الالمانية، كما ترجمنا ايضا مطولة الشاعر السوداني محمد المهدي المجذوب (المولد) وقد قام باعادة كتابتها شعرا الشاعر الامريكي الدكتور تشارلس دوريا وهو ضليع بالترجمة من اللغات القديمة.

اننا بهذه الطريقة نضمن نقل ادبنا الى ادب باللغة المترجم اليها يتمتع بمزايا الادب الرفيع كما يتمتع به النص الاصلي بالعربية، وقد قصرت الكتب القليلة التي ترجمت شيئا من شعرنا الى الانجليزية من قبل لاحد الاسباب الثلاثة التالية:

١ ـ لأنه قام على الترجمة عرب كانت العربية لهم اللغة الأم، ولكنهم كانوا يتقنون الانجليزية فظنوا انهم قادرون على امتلاك ناصية التعبير الادبي فيها وهذا لا يتسنى عادة لغريب مهما اتقن لغة الحديث والكتابة التحليلية والبحث. فلغة الادب تختلف جذريا عن لغة البحث والتحليل.

٢ ـ لأنه قام على الترجمة عرب يعرفون الانجليزية واستعانوا ببعض الناطقين بها دون ان يكون هؤلاء ادباء او شعراء في لغتهم، ولذا فانهم لم يتمكنوا من تحويل المصطلح الادبي العربي الى مصطلح ادبي انجليزي لأنهم انفسهم لا يملكونه.

٣ ـ أو لأنه قام على الترجمة اكاديميون مستعربون يهمهم في الدرجة الاولى اداء المعنى قبل كل شيء.

ونحن نريد ان نتلافى كل هذا، وأحب ان اشير هنا الى أنه ـ لكي تنجح ترجمة الاثار الادبية والفكرية المتنوعة، فان علينا ان نستعين بأدباء أجانب مختلفي الأساليب، وقد توفقنا الى هذا، لأني بسبب اقامتي الطويلة في الغرب، ومعرفتي الشخصية بعدد غير قليل من ادبائه، قد تمكنت من استقطاب عدد منهم واثارة حماستهم للعمل في المشروع.

لقد تقدمت باقتراحات محددة الى جهات عربية مسؤولة لتحويل هذا المشروع الى مؤسسة ثقافية تابعة لها بحيث يتاح لها تمويل ثابت ومستمر؟ وهل تعتقدين أن لوزارات الثقافة العربية مجال لتقديم اي اسهام في هذا المشروع.

ج. ان المجال هو مجال هذه الوزارات فالمشروع اولا مشروع عربي شامل وهو ثانيا مشروع غير هادف للربح وهو ثالثا مشروع يشارك فيه عدد كبير من اساتذة الادب العربي والادباء العرب والمثقفين العرب والاجانب والشعراء والادباء الغربيين سواء بصفة استشارية او ادارية او كمترجمين ومحققين، وهو رابعا مشروع مكتمل الجوانب مدروس ومخطط له ولا ينقصه الا الدعم المالي، وهو خامسا وهذا أهم شيء مشروع ضروري كناقل حيوي اساسي يهدف الى وضع الكتاب العربي في مكانه اللائق من خزانة الكتب العالمية، في مكانه الطبيعي على رفوف المكتبة العالمية، انني لا اصدق ان العرب المعاصرين بكل قدراتهم العلمية والثقافية والمالية لم يفطنوا بعد الى ضرورة اقتحام العالم من جديد في المجال الثقافي، الى اهمية الدخول بكبرياء وثقة الى ساحة الحضارة العالمية والاسهام بتغذيتها واغنائها، لقد فطن عدد من المثقفين في الولايات المتحدة الى ادب امريكا اللاتينية المعاصر، واكتشفوا أنه ادب غني فترجموه واشتهر كأحد الروافد المهمة في تيار الادب العالمي، كان ذلك سهلا لأن عددا غير قليل من ادباء امريكا يتقنون الاسبانية بل هم يملكون اللغتين بالتساوي، وكان سهلا ايضا لقرب القارتين واتصالهما الدائم، ونحن بامكاننا الآن اقامة هذه الجسور الثقافية المهمة ـ ان العدة مهيأة لا ينقصها الا أن يتولى المسؤولون العرب دعمها.

كانت وزارة الاعلام في العراق سباقة الى الاستجابة ومثلها وزارة الاعلام في قطر، ونحن على اتصال بوزارات الاعلام في

الدول العربية والمؤسسات الثقافية والجامعات علما بأن مستشاري المشروع هم اساتذة في الجامعات المختلفة، لست اشك في أن المسؤولين العرب سوف يباركون بشدة مشروعا تهناه كل مثقف عربي وكل اديب اتصلنا به، ولست اشك في انهم سوف يعطونه الدفعة القوية لكي يثمر ويزدهر.

س: ما هي افاق المستقبل بالنسبة لبروتا، ما هي طموحاتكم ومشاريعكم للمستقبل؟

ج: انني اذ ارجو ان يستمر هذا المشروع طويلا حتى ينقل اكبر جزء من الادب والفكر العربيين الى اللغات الاجنبية اقترح ان ننجز في السنوات الخمس القادمة (خريف ١٩٨١ - ١٩٨٦) مايلي من الكتب:

١. منتخبات من الادب العربي الكلاسيكي الشعر والمقامة والقصة.
٢. منتخبات من النثر الفني عند العرب قديما وحديثا.
٣. منتخبات من شعر المتنبي.
٤. منتخبات من شعر المعري.
٥. منتخبات من ادب الجاحظ.
٦. منتخبات من ادب الحب عند العرب.
٧. نقل ثلاث سير شعبية بطولية باسلوب معاصر.
٨. نقل منتخبات من كليلة ودمنة باسلوب معاصر.
٩. اعداد خمس مجموعات قصصية لأهم القاصين العرب المعاصرين.
١٠. اعداد خمس مجموعات شعرية لأهم الشعراء العرب المعاصرين.
١١. ترجمة عدد من الروايات والمسرحيات الحديثة، تبلغ خمسة عشر كتابا.
١٢. ترجمة عدد من الكتب الفكرية الرفيعة المستوى، تبلغ خمسة عشر كتابا، تدور حول قضايا العالم العربي.

وبهذا يكون المجموع الكلي للكتب المنوي اصدارها خمسين كتابا.

س: اخيرا هل لك ان تحدثينا عن كتابك النقدي الأخير (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث)؟

ج: صدر هذا الكتاب في جزئين من حوالي ٩٠٠ صفحة، وباللغة الانجليزية وهو يتناول تطور الشعر العربي الحديث من القرن الثامن عشر حتى ١٩٧٠، ويتقصى جميع التغيرات التي حدثت لجميع عناصر القصيدة، كاللغة الشعرية والصورة والشكل والموقف واللهجة والموضوع واستعمال الشعر المعاصر للاسطورة والاشارة والفولكلور والرمز وهو يتابع جميع المدارس الشعرية التي مر بها الشعر الحديث من كلاسيكية جديدة الى رومانسية اي رمزية وسريالية ثم خركة الشعر الحديث في الخمسينات، كما يتابع تطور النظرية النقدية للشعر من القرن الماضي اي من المرصفي حتى النقاد المعاصرين.

والمنهج يعتمد الامرين: انه اولا يتابع الاستمرارية التي ميزت تطور شعرنا الحديث ولكنه يفطن ايضا للحركات التي شذت عن خط الاستمرارية وللمواهب التي ظهرت خارج الحركة الشعرية التي ميزت عصرها.

والى جانب الرؤيا الاستمرارية يصر الكتاب على النمو الداخلي في الفن، وهذا منهج اساسي في رؤيا الكتاب للتطور الفني - ذلك ان المؤثرات الخارجية لا تكفي وحدها لتفسير التغيرات التي حدثت في التقنية الشعرية في هذا القرن وحتى في نهاية القرن الماضي، اذ ان للادب نموه الخاص وحياته احيانا رغما عن المؤثرات الخارجية.

فأنت لا تستطيع ان تفرق تغيرا في الشعر والادب اذا كان هذا الادب غير مستعد له. وما كان شوقي مثلا. قادرا على التوجه الرمزي الصرف في شعره لأن الادوات الشعرية في عصره في الشعر العربي لم تكن قادرة على استيعاب الرمز المكثف، ولم تكن في حاجة فنية الى ذلك.

خليل السواحري

رسالة الامارات العربية المتحدة

تركز النشاط الثقافي في الامارات خلال الأشهر القليلة الماضية في المحاضرات والندوات والامسيات الشعرية، وغابت حركة النشر إلى حد ما بينما عانت الصفحات الثقافية والملاحق الأدبية الأسبوعية من شح في المواد، جعلها تكرر نفسها وتعتمد على المخرج في فرد المادة والصور لتلافي النقص الكمي والنوعي في مواد النشر.

الأمسيات

أخذت الأمسيات المقامة شكل الأسابيع الثقافية التي تضم معارض الكتب والكاريكاتير والملصقات إلى جانب المحاضرات والقراءات الشعرية وما شابه ذلك.. وقد بدأت الجمعيات المهنية في الشارقة أسبوعها الثقافي تحت شعار التضامن مع الشعبين اللبناني والفلسطيني وتضمن الأسبوع قراءات شعرية من قصيدة بيروت لمحمود درويش قدمها عيسى باشر مع أمينة عبدان وكلمات لعدد

من ممثلي الأندية ومحاضرة لسائد فرنجية إلى جانب معرض للصور الفوتغرافية ؛ التي تصور مآسي الحرب في لبنان .

وفي الاطار نفسه أقام الاتحاد العام الكتاب والصحفين الفلسطيين بالتعاون مع ناديين محليين ، هما النادي السوداني ونادي الوصل ، أماسي أدبية وشعرية ، اشترك في إحداها الفنانون المصريون صلاح السعدني وفاروق نجيب وابراهيم سعفان بتقديم قراءات شعرية لمحمود درويش والقاسم وزياد وغيرهم من شعراء الأرض المحتلة ، وفي الأمسية الثانية اشترك أشرف عبد الغفور وعفاف شعيب وعايدة عبد العزيز في قراءات مماثلة من الشعر الفلسطيني ، وتضمنت الأمسيات معارض للكتاب الفلسطيني ومصنوعات (صامد) معامل أبناء الشهداء ومعارض لرسومات الكاريكاتير اشترك فيها الرسامون علي فرزات من جريدة الوحدة ، جلال الرفاعي من جريدة البيان ، حامد نجيب من جريدة الاتحاد ـ وقد اختيرت رسوماته من الصحف ـ سعيد فرماوي من جريدة الخليج ومحمد العكش من جريدة الفجر ، وتضمنت الأمسيات كذلك عرضاً لفيلم وثائقي عن حرب لبنان .

كما أقيمت أمسيات مماثلة في الجامعة ، بدعوة من الاتحاد الطلاب ، وفي مكتبة دبي العامة بتعاون مع اتحاد الكتاب الفلسطيني ، حيث اشترك في الأخيرة الشاعر الشيخ عبد الجبار الماجد والشاعر عارف الشيخ . . كما نظم اتحاد الكتاب في الامارات بالتعاون مع نادي رأس الخيمة أمسية مماثلة اشترك فيها الشاعر البحراني قاسم حداد إلى جانب العديد من كتاب الامارات .

المحاضرات

إذا استثنينا المحاضرات السياسية ، فإن المحاضرة الثقافية الوحيدة التي ألقيت خلال الأشهر الماضية كانت للدكتور محمد الرميحي رئيس تحرير مجلة العربي الكويتية وقد ألقاها في قاعة إفريقيا بالشارقة وهي بعنوان (واقع الثقافة ومستقبلها في أقطار الخليج العربي) قال فيها : «ان السمات الروحية والعاطفية والفكرية الثقافية في الخليج هي السمات العربية الاسلامية المشتركة مع سمات من شبه القارة الهندية والساحل الافريقي» وأضاف «ان الثقافة التقليدية في هذه المجتمعات اذن كانت أساساً تدور حول الانتاج المادي والحياة بأشكالها المختلفة ومعتمدة على الموروثات الثقافية العامة كالتعليم الديني وقرض الشعر الفصيح أو العامي (شعر البنط) ولم تكن هناك حدود تفصل هذا الانتاج بعضه عن بعض وكان الشعر هو الرباط المشع من الماضي إلى الحاضر آنذاك في منطقة الخليج والذي يتمثل في شخصيات حافظ وعبه (مصر) والشيخ يوسف ياسين وسوريا) وآخرين من الحجاز والعراق واليمن أثروا الحياة الثقافية في الخليج العربي وأثروا فيها» . . . وعن مرحلة الخمسينات يقول المحاضر انها شهدت نهوضاً ثقافياً من خلال النوادي الثقافية والمجلات الأدبية الثقافية التي صدرت من جديد خاصة في الكويت (البعثة) وفي البحرين (صوت البحرين) وفي الأخيرة أسهمت اقلام عربية من خارج الاقليم الخليجي واقلام خليجية لازالت بيننا ، وذكر المحاضر ان التطور الثقافي في بعض معانيه قد يعني تطوراً في التربية والتعليم وقد شهدت



أقطار الخليج ثورة ان صح التعبير في مجال التربية والتعليم بدءاً من الخمسينات حتى الثمانينات . . ويقول : ان هناك ثلاثة عوامل رئيسة هي المفتاح لحل المعادلة في مساعدة التعليم الحديث على تمثل العلوم والتكنولوجيا ووضعها في خدمة المجتمع وهي تحكيم العقل ومواءمه العلم والدين وديمقراطية التعليم وذكر المحاضر أن غلبة الروح الاستهلاكية تقود إلى سطحية ثقافية ، فمجتمع ما قبل النفط كان الفن والرقص والفكر والأدب وطرائف الحياة كلها مرتبطاً بالحياة نفسها ولم يكن يبدعها فنان متخصص وانما هي احتياج الحياة ذاتها كانت هناك ملكية عامة للثقافة وكان المنتج الثقافي متواكباً مع البيئة معبراً عنها ، تظهر فيه صورة الحرمان المادي والمعنوي كما تظهر فيه الأشواق الى حياة أفضل ، وعندما جاء المجتمع الجديد اختلط الاغتراب الثقافي بالجهد الأصيل المبذول لانماء الثقافة فأصبحت صورة الثقافة على شاكلة المجتمع فيه الادعاء وفيه الأصالة ، لقد ساعدت وسائل الاتصال الحديثة على تزييف الثقافة كما ساعد تفريغ التعليم من محتواه على تسطيحها .

نادي الفيلم

تشكلت في الشارقة هيئة تأسيسية لنادي الفيلم ، تضم عدداً من المهتمين بأمور الثقافة السينمائية ، منهم حسيب كيالي ، أسامة فوزي ، صالح العجلة ، عبد القادر رسول ، علي الاشيين ، نبيل شمس وغيرهم ، وقد تم الاتفاق على أهداف النادي وهي نشر الثقافة السينمائية عن طريق إقامة ندوات سينمائية أسبوعية حول الأفلام ذات القيمة الخاصة ومناقشتها وإصدار نشرات عن الثقافة السينمائية وتنظيم محاضرات عن الفن السينمائي وعمل أفلام سينمائية للهواة يقوم بتفيذها الأعضاء والاشتراك في المهرجانات الدولية والعمل على توزيعها وتكوين مكتبة للكتب والأفلام السينمائية وتقرر أن يبدأ النادي نشاطه بعرض فيلم (حدوته مصرية) ليوسف شاهين .

الملاحق الأدبية

مع صدور ملحق جريدة الاتحاد؛ تكون الصحف في الامارات قد تميزت عن صحف معظم الأقطار العربية باهتمامها غير العادي بالأدب والثقافة، فالي جانب الملاحق الثلاثة، تصدر خمس صفحات أدبية وثقافية يومية، ولعل هذا (الكم) هو الـذي يؤثـر سلبياً على حركة الأدب المحلي، هذه الحركة التي لاتغطي هذا الكم وليس بمقدورها ذلك.. ولأن هذه الملاحق لاتعمل بنظام الاستكتاب - مدفوع الأجـر - فإنهـا تكـاد تخلو من مسـاهمات عربيـة الاماتيسر فيها بمبادرات شخصية ولعلاقات فردية كما هو الحال بالنسبة لملحق جريدة الفجر.

على الصعيد المحلي فإن ملحق جريـدة الخليج هو الأوسـع انتشاراً بسبب انتشـار الجريـدة نفسهـا، وقـد تولى ادارة تحريـره الشـاعر محمد الماغوط، ولكن الاشراف الحقيقي والجهد الخالص كان للدكتور يوسف عايادبي - من السودان، فهـو الـذي يشرف على المـواد ويغطي الأمسيـات ويلاحق كل قصيرة وكبيرة في الملحق.. امـا ملحق الفجـر فهو الأسبق من حيث الاصدار وميزته أنه يوزع خارج الامـارات بشكـل واسع، دون مقابل، ويرسل الى مئات الكتاب العرب في جميع الاقطار العربية، ويعمل في الملحق اثنيان فقط هما: كاتب هذه السطور والسـيـدة خيرة الشيبـانـي - من تونس - ولعـل هذا يفسـر هذه الشمـوليـة وهذا التوازن مابين أدب المشرق والمغرب العربي، وكان الملحق قد صدر قبل أكثر من عامين ونصف العـام بهيئـة تحريـر موسعة لها عدة مراسلين في الاقطار العربية منهم أمـل جونقـل من مصـر وحمدة خميس من البحرين ويتـولى الاشـراف على الاخـراج الفنـان محمـد العكش،... أما ملحق جريـدة الاتحاد فقد صدر قبل اسابيع ويشرف عليه القاص عبد الحميد أحمد مع سميحة خريس ونجوم الغانم وقـد حاول الملحق أن يستقـل بشخصيتـه من خلال تخصيص الصفحـة الأخيرة للفنـون التشكيليـة، ونشـر الابداعات والتركيز على تغطية الأمسيات والندوات ولكن النـوعيـة مازالت دون الـوسـط ومن الـواضـح أن الملحق يعـاني من ازمة في الاخراج والتبويب.

اهتمامات أخرى

اهتمت الصحف المحلية والملاحق الأدبية اهتماماً خاصاً باستشهاد الشاعر علي فودة رئيس تحرير مجلة رصيف ٨١، فنشـر ملحق الفجـر في عددين متـواليـين دراسـات وتعليقـات على هامش حياة الشهيد وكذلك فعل ملحق جريدة الخليج نشـرت الجـريـدة في صفحتهـا اليـومية كلمات ذاتية للنعي والتعزية والتذكير بمآثر الشهيـد، وأبـرز ما أثيـر حول استشهـاده رئاسته لمجلة كان يحررها على الأرصفة وينفق عليها من مخصصه الشهري الضئيل وقد استشهد وهو يعوزه العدد الثامن منهـا؛ الـذي صدر على شكل منشور. كما أثار كاتب هذه السطور مسألة انتماء الشـاعـر الشهيـد لرابطة الكتاب الأردنيين وخلافه معها ونقده لبعض السطور في روايتـه (الفلسطيني الطيب) وخـاصـة تصـويـره الحي لشخصيـة عبـد الفتـاح الفواكرة، التي تتسم بالانتهازية والدونية وهي شخصية معروفة في الوسط هناك.

ومن الأهتـمامـات المثـارة أيضاً قضايا المواسم الثقافية وأشكالها، حيث عقدت جريـدة البيـان ندوة حول المـوضـوع بينما ناقش هذه الظاهرة عبد الحميد أحمد في جريـدة الاتحـاد ونشر ملحق جريدة الخليج هجوماً على مجلة الدوحة واتهم رئيس تحريرها رجاء النقاش بتحويلها إلى مجلة مصرية وطالب بأن تتبنى المجلة الحركة الأدبية النامية في قطر ودول الخليج.

إصدارات جريدة

في الأشهر القليلة الماضية صدرت عدة كتب لأدباء يعيشون في الأمارات حيث صدرت مجموعة شعرية مشتركة بعنوان (تنويعات على قيثارة الرفض) لعبد المنعم عواد يوسف وقيس غانم وشهـاب غانم وفـوزي صالـح ووائل الحبشي وقد صدر الـديـوان عن جريـدة البيان، وهو عبارة عن (كوكتيل) من الشعر قدم له أصحابه بتـوطئـة تقـول أنهم لايهـدفـون إلى إصدار بيان شعري خماسي وانما فقط تقويم قصـائـدهم ليستمتع بها القـارئ وقـد تعـرض الديوان لنقد شديد بينما أثنى عليه آخرون.

ومن الاصـدارات الجـديـدة أيضاً ديوان بعنوان (صمود في مهب الريح) لفؤاد الخليل وهو عبارة عن كتابات بدائية لها شكل النثر وماهي بنثر، وقد صدر الديوان عن مطـابـع جريـدة الخليـج بمقدمة تشجيعية للدكتور أحمد أمين المدني... كما صدر ديـوان لطـه عبـد الغني مصطفى يضم قصـائـده التي كان قد نشـرهـا في الصحف

أسامة فوزي

رسالة وارشو

«الأدب المعاصر والفلم في المدرسة»

صارت الحـاجات كبيرة، وفي كل مكان، الى بحث قضايا مثل دور الفلم والادب أو التشكيل في عملية التعليم الوطني. ويلاحظ (في كل مكـان أيضـاً) تصـدع الهياكل التعليمية التقليدية تحت تأثير الثـورات التقنيـة والحضـارية والسلوكية المتوالية لهذا العصر. وفي بولنـدا تطـرح قضـايـا هذا التصـدع من أمد طويل. وكم من سبرٍ للاراء واستفتاء وبحث كرس لقضية اقتحام الأدب المعاصر لأسوار المدرسة، العالية أد حصول الفلم على تذكرة دخول اليها..

وفي مدينـة كوشـالـين البـولنـديـة تنظم كل عام فعـاليـة تشمل النـدوات واللقـاءات وعـروض الافـلام. وبضمن هموم اللقـاء،

التعليم السينمائي في المدرسة. المشاركون فيه يدللون بألف حجة وبيان، على الحاجة الى مثل هذا التعليم، واكيد أن للحياة وواقعها حججاً اخرى، اقوى أحياناً. المشاركون يقولون أن هناك جوعاً الى المعرفة الفليمية في حين تقول المدرسة: ها هم يضيفون درساً جديداً!. اما الحياة فتقول: انظروا الى الصفوف البشرية الطويلة (ونسبة التلاميذ عالية فيها) امام دور السينما التي تعرض نتاجات الدرجة الثالثة: كوميديات مسطحة، افلام عنف ذات صلات وهمية بالواقع وهلم جرا. والواقع ان هذه المعادلة الفلمية كفت عن ان تكون ذات طرفين بل فيها ثلاثة أو اكثر: البرنامج الدراسي - التلميذ - المعلم - الوسط الاجتماعي..

وكان قد أقترح في السبعينات برنامج معمق ومتوازن لقضية التعليم السينمائي، يشمل القيام بعرض افلام معينة، في المدرسة، كوسائل ايضاح عند تحليل مختلف المفاهيم الجمالية والمضامين الفلسفية والقضايا الاخلاقية، وبين هذه الافلام (حمى الذهب) لشابلن و (هاملت) لأوليفيه والآخر لكونتسييف وغيرها من الافلام المعروفة كذلك يغتني البرنامج بافلام اخرى تناسب هذه المرحلة الدراسية أو تلك. مثلاً نجد في المرحلة المتوسطة دروساً لتحليل نتاجات الانطباعية والتعبيرية والسوريالية في السينما، لذلك اختار البرنامج المذكور افلام (المواطن كين) لويلز و (المليون) لكلير و (العرس) لغايدا ثم (ثمانية ونصف) لفيلليني و (هناك حيث تنمو الفراولة) لبرغمان..

وهذا البرنامج المقترح لم ير النور لأسباب كثيرة بينها التبدلات والهزات المتوالية في السنوات الأخيرة. رغم ذلك فبرامج مدرسة اليوم هي اغنى بكثير من برامج الستينات. حينها لم يعر انتباه كبير لعامل التربية الثقافية في المدرسة. فالتلميذ الذي انهى المدرسة انذاك لم يكن يعرف شيئا عن الاتجاهات الاساسية في التصوير والمعمار أو عن تطور الفلم والمسرح. وبعدها كان البرنامج المدرسي يتلقى جرعات ثقاية صغيرة من وقت لآخر.

وفي كوشالين يلتقي اكثر من مائة معلم، كل سنة، في اطار الفعالية المذكورة. ولقاء هذه السنة كان العاشر، وكلهم متحمسون لبرنامج التعليم السينمائي. فهم يقترحون شتى البرامج التي لو طرحت، في مناطق اخرى من العالم، لكانت برامج نواد للأدباء والفنانين!.

وبالطبع فهناك من يعارض ادخال الفلم كدرس جديد. ومرة قرأت مقالة لناقد سينمائي معروف عنوانها (لاتربوا اعداء للفلم). وقصد بذلك تحويل الفلم الى مادة مدرسية اجبارية مملة. واكيد أن جوهر المشكلة لا يخص وجود مثل هذا الدرس ام عدم وجوده. بل تتحدد المشكلة في الاسلوب ذاته. فالمهم أن يعرف التلميذ الفلم وتأريخه، ويتعلم فهمه كعمل فني متعدد المستويات والأبعاد، والتميز بين الغث والسمين فيه. وهناك استاذ يقترح أن لا يكون الجديد مكرساً للمعرفة الفلمية فقط بل أن يصبح وسيلة تقرب التلميذ من الفلم كعمل فني وذلك من خلال ممارسة اساليب تحليله وتفسيره.

وما يكسب فعالية كوشالين المزيد من الأهمية أنها تجري بمشاركة التلاميذ أيضاً. والندوات تتحول هناك الى شيء اشبه بالدورة الدراسية الا انها بدون سبورة وعصا.. فالنقاش عضوي بين الطرفين الابديين - المعلم والتلميذ كذلك فدروس الدورة (او بالاحرى الدورتين. فواحدة للمعلمين وأخرى للتلاميذ). تتكون من مادة واحدة: فن تحليل الفلم وتفسيره وتخدم ذلك عروض افلام متنوعة. كذلك تتفادى الدورة فخ (تنميط) التفسير والتحليل مؤكدة على عامل التفسير الشخصي.

والدورة اعطت ثمارها منذ البداية. الا انها ما زالت متواضعة فالمعلمون ينظمون بعد العودة الى مدارسهم «ندوات سينمائية» يقال أنها تجذب اعداداً متزايدة من هواة الفن السينمائي الصغار. ومؤخرا صدر كتاب يستعرض انجازات فعالية كوشالين التي مازالت، رغم كل شيء، الخطوة الاولى في طريق طويل وصعب..

والمشكلة ذاتها يلقاها الادب المعاصر في المدرسة البولندية، ومرة سئل عدد من الادباء هل علمتهم المدرسة الأتصال الحي والممتلىء بالأدب. وكان الجواب: لادور للمدرسة في ذلك. وعامة يلاحظ أن التفسير المدرسي للعمل الفني، ومهما كان متعدد الطبقات، يبقى تفسيراً لبعد واحد فيه - المغزى الاجتماعي أو السياسي. فالمعلم لاتعنيه كثيراً العناصر الاخرى للعمل الأدبي والتي تكون اساسية في معظم الاحوال. ولديه مفتاح تفسيري واحد لكل اقفال الادب المعاصر..

وفي كتاب وضعته احدى المربيات اسمه (النثر المعاصر في المدرسة) نجد حصيلة ملموسة لبحوث وفحوصات مثابرة لاحتكاك الشبيبة المدرسية بالادب المعاصر. وفي الواقع كان اهتمام المؤلفة منصباً على الفوارق القائمة بين تلقي الشبيبة العضوي والمستقل للادب المعاصر وتلقيها له من خلال المدرسة والمعلم أو كما تكتب (قصدت، عامة، أن أبين مسألة الى اي درجة تحرر المدرسة، لدى التلميذ، الموقف النشيط أو تساعده على تخطي عقبات التقبل الادبي أو الثقافي عامة). وبرأي المؤلفة فالمدرسة تتجنب الادب المعاصر. اي ادب هذا الجيل أو السابق، ولأسباب نابعة من دور

المعلم كموجة ومفسر. . . فهو يفضل تناول الأدب الأقدم الذي صارت تفاسيره قوالباً، ونقاط الخلاف معه قد اضمحلت مع الزمن. . ومن ناحية اخرى فليس كل معلم يملك الفرصة لمعايشة الادب المعاصر والنتاجات الجديدة. والمؤلفة تضيف سبباً اخراً هو امراض النشر المزمنة التي لا تسمح بتوفير كتب الادب المعاصر، وعكس الحالة مع الادب القديم الذي صارت اعماله كتباً مدرسية تباع مع كتب الجغرافيا والفيزياء. .

كذلك يلاحظ أن المدرسة تبدي، في البدء خاصة، نفوراً من كل جديد، فكري أم آخر ثم ترضخ له مع مرور الوقت، شأن موضات الشباب، في اللباس والسلوك، والتي حاربتها ثم تقبلتها كأمر واقع. والمؤلفة تنبه المدرسة الى ضرورة التعايش مع الادب الجديد الذي يولد في الواقع ذاته الذي يعيش فيه التلميذ ويشارك في خلقه.

وتكشف المؤلفة في كتابها عن حقيقة مدهشة: أن الاحتكاك العفوي والمستقل بالادب المعاصر كان اكثر عمقاً وامتلاء، لدى التلميذ، من الاحتكاك الاخر، المدرسي والموجه. وهنا تطرح كامل المشاكل القائمة على صعيد العلاقة بين المعلم (التوجيه والقالبية) والتلميذ (العضوية والطراوة والتقبل المدرسي). وتستشهد المؤلفة برأي اديب معاصر عن المدرسة التي تعلم التلميذ الادب، فهي تتصرف مثل من يريد أن يعلمك لعبة الشطرنج الا أنه يعلمك، فقط، بعض نزالات أبطال هذه اللعبة. .

وترى المؤلفة أن المدرسة لا تعلم الاساليب ولا تطرح جميع الامكانيات المتاحة لمعايشة الادب، بل تحشر بعض الكليشهات التفسيرية وترى فيها الأنجاز لمهمتها.

رغم كل ذلك تعلن المؤلفة عن تفاؤلها بحدوث التغيير، وربما يكون تفاؤلاً من النوع الثمين، خاصة أنه نابع من التفهم المعمق للصعوبات والمشاكل وشتى مستويات الواقع. .

عدنان المبارك

رسالة المانيا الديمقراطية

الكاتب ترافين B. Travem
مؤلفاته مثار اعجاب الملايين
ولكن من هو؟

يعتبر ب. ترافين B. Travem من نوافذ التاريخ ومن اعاجيب علم الادب وقد شغل مئات الادباء والكتاب والناقدين الادبيين ودور النشر وهيئات البحوث العلمية والاذاعات ومؤسسات التلفزيون والصحافة. وكتبه تقرأ حتى الأن من قبل ملايين الناس مترجمة الى اكثر من عشرين لغة في جميع انحاء العالم. اسمه هذا مستعار وله اسماء مستعارة كثيرة اخرى ولكن شخصه مجهول ولم يعرف عنه بعد التحريات الطويلة المعنية الا القليل من المعلومات واغلب ما عرف عن شخصه جاء ناجماً لمن روايته التي تعكس جوانب من سيرة حياته وافكاره ومغامراته.

اول كتاب اشتهر به روايته في الالمانية «سفينة الموتى» وقد صدرت في عام ١٩٢٥ فتناولتها ايدي ملايين العمال واثارت ضجة في الصحافة وتلتها روايات اخرى سرعان ما كانت تنفذ في الاسواق وتتسابق دور النشر لمعرفة عنوان الكاتب ومراسلته والحصول على ترخيص منه لطبع رواياته ولكن حتى دار النشر Buclergilde التي اناط بها طبع ونشر رواياته كانت تجهل عنوانه الصحيح ومحل سكنه واسمه فلا تعرف منه الا عنواناً برقم بريدي في صندوق بريد في احدى مدن مكسيكو كان ترافين ينشر مؤلفاته باللغة الألمانية. . فلا بد ان يكون المانيا.

وكانت استفسارات القراء والصحافة ترد بغزارة الى دار النشر الالمانية Buclergilde عن هذا الكاتب فترد دار النشر موضحة انها لا تعرف عنه شيئاً يشبع فضول المتسائلين وكان الناقدون والصحافيون يحللون كتبه ويعلقون بانه لابد ان يكون المانيا ويرد الكاتب نفسه بتوقيعه المستعار وعنوانه المجهول بانه امريكي وقد كتب عن روايته «سفينة الموتى» ينبغي ان لا يطلب من عامل يصنع أعمالاً فكرية ان يتحدث عن سيرة حياته. فذلك غير لائق وقد يؤدي به الى الكذب. . . اود ان اقول بصراحة تامة ان سيرة حياة انسان خلاق غير مهمة ابداً. فان كان الانسان لا يعرف في اعماله فهو اما أن يكون انساناً لا قيمة له او أن اعماله لا قيمة لها. لذلك ينبغي على الانسان الخلاق ان لا تكون له سيرة حياة عدا اعماله ففي اعماله يطرح شخصيته واعماله أمام النقد.

ولكن هذا الجواب لم يشف غليل محبي الاطلاع من القراء ودور النشر والصحافة. وقد كتبت دار نشر كتبه «بوشر غليدة» Buchergilde في شباط ٩٢٨ مايلي:

«تصل الينا باستمرار استفسارات عن شخصية المؤلف ولكننا لا

نستطيع ان نتحدث شيئاً عن الانسان ب. ترافين لانه يمتنع ببساطة عن الادلاء بمعلومات عن نفسه. ونحن بدورنا لا نقدم شيئاً عنه اذ أننا مثل ترافين نرى ان الشاعر والانسان على حد سواء يفصح عن نفسه بكل عمل».

وكانت هناك «مجلة الاسرة» التي تصدر مجلة «كتب للجميع» قد قدمت استهلالاً لقصته الفكاهية «تجارة الكلاب» تحت اسم ترافين قائلة: ان الهندي الاحمر اسيشيون ليس اكثر دجلاً من بقية الهنود الحمر جميعاً في مكسيكو انه يحب الالمان الذين أنا منهم وان تجارة الكلاب التي مارسها معه ميزة لتفكير الهنود الحمر يجب ان اقصها على ابناء وطني على البعد لأسليهم.

وكان هذا القول محض افتراء من قبل المجلة على ترافين لغرض عنصري ولأثارة النقاش حول هوية هذا الكاتب. فقد رد ترافين على ذلك في مجلة Buchergilde «اوضح هنا بانني لم اكتب هذه العبارة التي نشرت اساءة لاستخدام اسمي فالنسخة الاصلية من مقدمة قصتي محفوظة لدى دار نشر Buclergilde gulenley كما هي موجودة بالاصل لدى مجلة «كتاب للجميع» نفسها... ان القسم الثاني من العبارة المضافة لا حقيقة له فانا لست من الالمان لاني لا امتلك حقا ان اكون منهم وانا شخصيا لا اعتبر ذلك شرفا ولا عاراً لاني مثل غالبية الناس لست مذنباً بسبب انتمائي لشعب ما ولا ذنب لي جراء تاريخي او لون بشرتي او لون عيني. ان ابناء وطني الحقيقيين هم العمال الزراعيون الذين انتمي اليهم بمحض الصدفة لا بسبب محل ولادتي وانا انتمي اليهم بوعي مني جزاء نظراتي الى العالم فهم يسكنون لا داخل حدود امة معينة مهما اتسعت تلك الحدود. اما بالنسبة للموقف الفني فقد افسدت العبارة التي اضيفت الى القصة القصيرة هذه القصة وجعلتها تافهة فهي في الواقع قصة بسيطة عن حياة انسان ابيض عاش بين الهنود الحمر بنفس المنزلة الاجتماعية وبنفس الظروف الاقتصادية. وعلاقة هذا الرجل الابيض مع جيرانه الهنود الحمر ذات طبيعة صداقية محضة... اني اعتبر الهنود الحمر المكسيكيين والبر ولتاريا المكسيكية التي تشكل الهنود الحمر ٩٥٪ منها اشقائي الفلبيين الذين هم أقرب لي من اخي في الدم».

كما نشر مع هذا الرد صورة فوتوغرافية للكوخ الخشبي الذي يعيش فيه في الغابة بين الهنود الحمر معلقاً. «لا جدوى لاحد في بذل الجهود للبحث عن هذا الكوخ فكما علمت قبل نصف عام ان الادغال التهمته وهضمته».

ومن مؤلفات ب. ترافين عداً «سفينة الموتى» روايات رائعة لاتقل قيمة من حيث الفن والمحتوي الفكري عن «سفينة الموتى» مثل روايته «تمرد المشنوقين» و «جنرال قادم من الغابة» و «الورة البيضاء» و «الاجمة» و «قاطف القطن» و «كنز سيرا مادرا»، و «ارض الربيع» و «العربة» و «المسيرة الى امبراطورية كاوبا» و «تروساس» و «دكتور العصابات» و «الجسر».

وتتصف رواياته بسهولة التعبير وتدفقة الانسيابي والاسلوب الذي يشد القارىء ويغريه بمواصلة القراءة مسحوراً بتسلسل الاحداث وترابطها والشغف للوصول الى خاتمتها وقد قال عنه الكاتب الالماني الشهير توفولسكي: ان ترافين موهبة ملحمية.

وكتب ترافين تعتبر كتباً مدرسية لمدرسة الحياة وهي في الواقع تدرس في المدارس الثانوية في المانيا الديمقراطية والمانيا الاتحادية باعطاء نماذج من قصصه وهذه القصص انعكاس عن حياته نفسه ومما قال عن نفسه «ان مدرستي هي الحياة، الحياة القاسية المرهقة» وترافين نفسه عصامي لم يتعلم في المدرسة الاساعات معدودة. وكان سريع التعلم وكثير المعرفة وقد تعلم مئات المهن وتعلم لغات كثيرة. واشتغل بشتى الاعمال الشاقة من ماسح احذية الى صباغ الى بحار الى فلاح وقاطف قطن الى غير ذلك الكثير. ومعلموه هنود حمر ومكسيكيون وبحارة وعمال وفلاحون ورجال عصابات ورؤساء أعمال. وفي مدرسة الحياة هذه مارس العمل واللعب والنضال والحرمان وعدم الفهم والثقة بالنفس والتغابي واللغات والكتابة والقصص والرمي والجوع والمعرفة والتماسك والصلابة ورعي المواشي وقطع الاخشاب وكل هذه الممارسات ليست موجهة ببرنامج من قبل معلمين او مربين وانما كانت وسيلة للعيش وتحقيق الذات ولكن ترافين لم يكن ضد التعلم في المدرسة رغم خبراته الغزيرة في اساليب التعليم العقيمة ولكنه يميل الى التعلم قبل كل شيء في مدرسة الحياة العملية. وكان خصماً للمدارس التي لا تعلم العمال والفلاحين الا الاذلال والخضوع بواسطة المدرسة في الدكتاتورية الاستعمارية وفي الظروف الرأسمالية وفي روايته

«حكومة» كتب ترافين حول التعليم مايلي: في ظل الدكتاتورية لم يوجه اي اهتمام لتعليم السكان البر ولتاريين. ان تربية وتعليم اطفال الهنود الحمر والهنود الحمر انفسهم اعتبر إثماً ضد ارادة الأعلى، وروايات ترافين كانت في عهد المانيا الفاشية تقرأ بالخفاء ورغم انه كان يقول عن نفسه انه امريكي فقد كان لايكتب رواياته باللغة الانجليزية بل بالالمانية ولا ينشرها في امريكا او انجلترا وانما في المانيا وفي بقية الدول الاسكندنافية وسويسرا وغيرها.

وقد نشرت الجريدة العمالية الامريكية «الديلي وركر» إعتباراً من ٢ كانون الثاني ١٩٣٦ ترجمة متسلسلة لروايته «سفينة الموتى» فتلقفها العمال الامريكيون بسرعة حتى طبعت الجريدة بنصف مليون نسخة. فكانت كل نسخة يتداولها ويقرأها خمسة عمال الى خمسين عاملاً متنقلة بين البيوت وبين اعضاء الاسرة والجيران والاصدقاء والعمال وفي قاعات القراءة. وتقدر الاحصاءات ان هذه الجريدة بنشرها رواية «سفينة الموتى» بالتسلسل قرئت من قبل اكثر من ٥,٢ مليون عامل امريكي. فكانت روايات ترفين في تلك الفترة مترجمة الى اكثر من ١٥ لغة.

ان اول رواية لترافين كانت «قاطف القطن» وقد نشرتها جريدة الحزب الديمقراطي الاشتراكي في المانيا فورفورت Vorwart في الفترة من ٢١/ ٦/ ١٩٢٥ الى ١٦ تموز ١٩٢٥ وقد كتبت هذه الجريدة مقالاً حول هذه الرواية ومما جاء فيه المقطع التالي:

ان الحقائق المنشورة في هذه الرواية حقائق قاسية. ان الكاتب ب. ترافين يتحدث بخبرته المريرة. ومشاهده المرحة التي يوجهها تعمق الانطباع عن المأساة. ان بطل الرواية هو الطبقة العاملة، عمال المزارع المكسيكيون وغالبيتهم من الهنود الحمر. فقد اشتغل عامل زيوت وفلاحاً وعامل كاكاو وعامل مصنع وقاطف طماطة وبرتقال وعامل غابات وسائق بغال وصياداً وتاجراً بين قبائل الهنود الحمر في «سيرمادرا» حيث ما كان هؤلاء الذين يطلق البعض عليهم لفظة «وحوش يصطادون بالقوس والسهم والهروات. وهو حسب ما يكتب ما يزال يعيش في مكان مكسيكي يبعد ٣٥ ميلاً عن المكان الذي يستطيع ان يشتري منه حبراً للكتابة».

وفي سنة ١٩٢٥ نشرت له قصصه «قصة قنبلة» وطلقة البارود والدواء و «الاجمات الاستوائية»، وقد ترجمت روايته «سفينة الموتى» في الاعوام الخمس التالية لنشرها الى اللغة السويدية والروسية والنرويجية والاسبانية والهولندية والتشكيلية كما ترجمت بقية قصصه ورواياته الى مختلف اللغات بسرعة بعد نشرها في ١٩٢٩ نشرت مجلة «مسرح العالم» بداية لحل التكهنات والالغار حول شخص ب. ترافين. فالكاتب مانفريد غيورغ كان يتبادل الرسائل معه بعنوانه في صندوق البريد، وقد تكهن لاول مرة ان غيورغ: اكاد لا استطيع التوصل الى ايضاح يتعلق بشخص ترافين فقد سحرني وسيطر علي الانطباع عن كتبه ولم اتبادل معه الا قليلاً من الرسائل التي تتناول فن القصة والادب ولا اعرف عنه الا انه الآن يعيش في مدينة مكسيكو ولا بد انه ثوري الماني في هذا العقد من السنوات الذي مني بفشل الثورة وخيبة الآمال والقمع الدموي في ١٩١٨ ويبدو انه اصبح يقرف من اوربا ومما كتب لي «انني لست من الاوربين، لقد فطمني الاوربيون عن ذلك». وغير هذا لا اعرف عنه شيئاً ومن المحتمل ان اسمه ليس ترافين فلديه حيناً هنا وتارة هناك في مدن امريكا اللاتينية صندوق بريدي. وهذا الصندوق البريدي يربطه بالماضي».

كما ذكر في احدى مقالات مانفريد غيورغ ان احدى رسائل ترافين اليه اوردت قول ترافين لينعت نفسه انه امريكي. ومما جاء في هذه الرسالة..

«على العمال ان لا يمجدوا اية سلطة، لا ملوكاً ولا جنرالات ولا رؤساء جمهوريات ولا فنانين ولا طيارين عابري محيطات فكل انسان ملزم بان يخدم الانسانية بافضل طاقاته وقدراته وان يخفف عنها اعباء الحياة ويجلب لها السرور ويوجه افكارها نحو اهداف كبرى. اني اؤدي واجبي ازاء الانسانية دائماً بصفتي عاملاً وبحاراً اورحالة باحثاً او معلماً بيتياً في الحقول النائية والآن بصفتي كاتباً» كما ورد في هذه الرسالة نحن «اقول هنا عن الامريكين» تطاردنا الصحافة وتحرض علينا الى درجة ان ذلك مأساة الانسان الذي تتعرض له هذه الصحافة. ان كتابنا الكبار يعيشون في خفاء عنها كالمنعزلين للنجاة من الصحافة التي لا تخجل واود ان يفهم قصدي نهائياً فانا اريد ان اعيش انساناً عادياً يعيش ببساطة ودون ان تلتفت اليه الانظار بين الناس ودون ان اتخلى من جانبي عن مهمة القضاء على رجال السلطة وتجميد رجال السلطة وان يقوي لدى كل انسان وعي بانه مهم ولا يستغنى عنه للانسانية ولا يمكن ان يستغنى عنه اسوة بكل واحد آخر على سواء وبغض النظر عما يعمله أو ما عمله..

وفي نفس العام ١٩٢٩ صدر له اربعة كتب جديدة وهي تقرير رحلة من خيباس، وبلد الربيع و «مجموعة قصص» الاحجة ورواية الوردة البيضاء، وقصة «جسر في الغابة». وقد الف الكاتب السويسري شارلوت شتراوس كتاباً شبهه به بجاك لندن واوبتون سنكلير وسنكلير لويس. ومما قال «أن ب. ترافين يختلف عن الكتاب المذكورين بانه ليس مواطناً من الولايات المتحدة وانما يكتب باللغة الالمانية وينعت نفسه انه مواطن عالمي».

ولكن ترافين نفسه يرد على ذلك بانه ليس المانيا وانما هو

امريكي وان لغة الام لديه هي الامريكية وانه يكتب مؤلفاته اولاً باللغة الانجليزية ثم يحولها الى اللغة الالمانية وينشرها في المانيا لعدم وجود دور نشر لكتبه.

ثم يتحدث عن نفسه ليبقى مجهولاً او نكرة قائلاً «اني اشعر باني لست شخصاً يريد ان يقف تحت الاضواء الساطعة. اشعر اني عامل لا اسم له ولا شهرة اسوة بكل عامل يؤدي واجبه للسير بالانسانية خطوة اوسع. اني لأشعر انني حبة رمل من هذه الرمال التي تتكون منها الارض. اعمالي مهمة ولكن شخصي غير مهم، تماماً غير مهم مثل شخص صانع الاحذية الذي يرى واجبه ان يصنع احذية جيدة وملائمة للناس. ان عامل طباعة كتابي مهم للثقافة تماماً مثلي. لذلك ينبغي ان لاتقام اهمية لشخصي، لشخصي الخاص، اكثر من شخص عامل الطباعة».

وكتب عن هيئة تحرير دار نشر Buclergilde بعد ذلك، مايلي:

«لقد افلحت احدى دور النشر الامريكية قبل عامين أن تحصل على اجازة منا لنشر جميع كتب ب. تر افين باللغة الانجليزية والامريكية. وعندما شرع بطبع اول كتاب له بدأت صعوبات بين دور النشر والمؤلف. فقد اشترط ب. ترافين ان يكون الاعلان عن كتبه محصوراً بنطاق ضيق جداً وان لا يعلن عن كتبه بالاسلوب الذي يعلن عن بقية الكتب التي تنشر في امريكا بكيل اطراء لها اسوة بالسجاير واطارات السيارات والصابون ومعجون الاسنان والافرشة. وقد طلب ان لا يقال عن كتبه بانها نجحت في اوربا ولا ان يذكر عدد ما طبع وبيع منها. كما طلب من دور النشر ان يكون الاعلان عن كتبه وكأنها كتبت من قبل مؤلف مجهول تماماً. وهو يرغب في ان يتحدث كل كتاب منه عن نفسه لا عن الكاتب وان لا ينعت هذا الكاتب بشهرة واهمية. حتى انه طلب في نشر روايته «سفينة الموتى» ان لا يذكر اسمه ومؤلفاتها وان يقتصر الاعلان عنها بانها قصة بحار امريكي. و ب. ترافين لا يفكر بكسب دولارات عن مؤلفاته... وبما ان دور النشر لاتفكر قبل كل شيء الا بالربح لذلك ترددت في الطبع والنشر. وقد وضع ترافين نهاية لآلام دور النشر بان استعاد حقوق الطبع والنشر. وجراء ذلك لم تطبع مؤلفاته في الولايات المتحدة الامريكية وقد امتنع عن اعطاء اي حق لدار نشر امريكية لطبعها.

وجراء ذلك استغلت الصحافة هذا الاباء فاتخذت منه حديثاً صحفياً ومجال للتعليق والتأويل.

وفي ٩٣١ صدرت له في المانيا رواية «العربة ورواية» الحكومة وفي ١٩٣٤ طبع كتابة «سفينة الموتى» في نيويورك وفق الشروط التي ارادها دون الاعلان عنها.

وجراء شهرة رواياته وغموض اللغز عن شخص وحقيقة المؤلف الاصلية ادعى كثير من الكتاب في مختلف اقطار اوربا بانهم ب. ترافين نفسه ولكن هذه الادعاءات ذهبت اخيراً ادراج الريح ومنيت بالفشل امام النقد الدقيق، ولكن من هو ب. ترافين الحقيقي؟ هذا السؤال بقي يخامر مختلف العلماء والادباء والمؤسسات الاعلامية وقد بذلت جهوداً للتحري سنوات طويلة لحل هذا اللغز الغامض. لقد ساهمت بالتحري عن حقيقة ترافين الصحافة الامريكية والاوربية وهيئة الاذاعة البريطانية ومحطات الاذاعة الاخرى علاوة على رجال الادب ودور النشر وقد نشرت مجلة «لايف» الامريكية في ١٠/٣/١٩٤٧ اساطير كثيرة متسلسلة عن ب. ترافين. وفي ١٩٥٣ قدم رجل اسمه شيلينج مسودتين لاحدى دور النشر مدعياً انها من تركة ترافين بعد غارة جوية على المانيا عام ١٩٤٣ ولكن كانت قبل ذلك مؤسسة قد انشئت للتحري عن ب. ترافين واسمها B. T. Mjtilumgen وقد اقامت الدعوى في بوخوم بالمانيا ضد هذا الادعاء دحضت المحكمة مزاعم شيليخ.

وفي ١٩٦٧ نشرت مجلة شتيرن الواسعة الانتشار في المانيا الاتحادية اعلاناً بارزاً وبالكلمات العريضة تقول فيه: ترافين ـ الكاتب ذو الشهرة العالمية واحد المتجولين الاواخر في العالم والثائر والقاص الكبير الرائع. ب. ترافين ـ الذي تحرى عنه المخبرون والمحققون منذ ١٩٢٦ وما من أحد عرف من هو واين يعيش. ب. ترافين عثرت عليه مجلة شتيرن في ١٩٦٧ في مدينة مكسيكو وبذلك حلت السر وقد شفعت المجلة على واجهتها هذا الاعلان بصورة ب. ترافين ومقالة طويلة عن ثمرات تحقيقها لمعرفة شخص هذا الكاتب.

ولكن التحقيق الثابت الذي دل على حقيقة ب. ترافين جاء في الواقع على يد العلامة الكبير في مدينة لا يبزج في المانيا الديمقراطية وهو رولف ريكناجيل Reclenagel في عام ١٩٦١ اذ الف كتاباً كبيراً يوضح مدى التحريات والبحث ونتائجها مبرهناً على ان الكاتب ب. ترافين هو ريت ماروت Ret Matut وقد برهن على تطابق هاتين الشخصيتين بمقارنة الخط اليدوي للكاتبين وتطابق هذا الخط وكذلك تطابق الاسلوب والعبارات في كل ما الفا ولكن من هو ريت ماروت الذي هو ب. ترافين.

في اوائل الاعوام العشرينية من هذا القرن نشر المناضل والكاتب الالماني اليساري المعروف اريش موسام Emch Muhsam نداءً في جريدة فانال Fanal جاء فيه مايلي:

هل من احد من قراء فانال يعرف أين الكوار Slecliremmer ريت ماروت Ret Marut. ريت ماروت يارفيقي وصديقي ويارفيق النضال اكشف عن نفسك. تحرك. قدم اشارة بانك ما تزال وما تزال مجلتك الكوار Slegelle Mnle (حارق الطابوق وما يزال

قلبك عامراً ومخك غير متحجر وذراعك غير مشلول واصبعك غير متصلبة. ان سكان بافاريا منذ عام ١٩١٩ لم يحصلوا عليك. لقد امسكوا بك من تلابيبك ولكنك فررت منهم في الشارع. ان العفو العام الذي صدر قبل سنة يجب ان يشملك. لقد حان الوقت لتوطيد قيام ومسيرة كوميونة بافاريا امام التاريخ... لقد كنت الوحيد الذي وقف امام الاحداث بعزم وقد استطعت ان ترى من بعيد ومن الاعلى ما حدث من امر وما اريد من خير وما يجب عمله من صحيح وما يجب عمله مما هو صحيح... اننا بحاجة اليك... من يعرف الكوار Siegelremme؟ ومن يعرف من قراء جريدة فانال اين ريت ماروت؟ وكيف الوصول اليه من يستطيع ان يتحرى عن وجوده؟ كثيرون يتساؤلون عنه وكثيرون ينتظرونه.

ولكن النداء بقي دون نتيجة ولم يرد عليه ريت ماروت أوب. ترافين وفي ١٩٤٨ كتب الاديب شييتسيجر Spitigger مقالات في مجلة دو DU يوضح تحرياته وتحقيقات عن حقيقة ب. ترافين فاكد ان ب. ترافين لابد ان يكون ريت ماروت. فتحت عنوان. ماروت - حلم - ترافين. دعم مقالاته باسانيد يوضح فيها تطابق اعمال هذين الاسمين المستعارين في شخصية واحدة (شخصية ماروت/ ترافين) وبقية ما كان ينشره ترافين او ماروت باسماء مستعارة متعددة اخرى.

فمن هو ريت ماروت الذي هو ترافين؟

كان ريت ماروت من الشخصيات الادبية اللامعة في المانيا في منطقة بافاريا وقد اسس مجلة الكوار Siegelremmer في ميونيخ في ١٩١٧ وكانت هذه المجلة ثورية موجهة ضد الدكتاتورية القيصرية وضد المجتمع الاستغلالي الرأسمالي وضد الحرب. فكانت مجلة صغيرة الحجم لا تثير الانتباه. غلافها ملون ومزخرف بلون وشكل طابوق (حجر) البناء الاحمر وعنوان المجلة «سيجيل برينر» اي حارق الطابوق او الكوار. وكان ريت ماروت يديرها ويحرر مقالاتها وحدة مع صديق له وكان يذهب الى دائرة الرقابة الصحافية بمقالات داخل غلاف المجلة التقليدي للحصول على الاذن بطبعها فكانت المقالات لا تتضمن الا مواضيع عادية تخص اعمالاً فنية للبناء وما شاكل ذلك فتجيز دائرة الرقابة اصدارها وتختم غلاف المجلة بالسماح للصدور منطلية عليها حيلة الصحافي ريت ماروت حيث يذهب الى بيته ويخرج المقالات المجازة من الغلاف ويضع بدلها مقالارت ثورية وسياسية ثم يوزع المجلة على اشخاص معينين وبعدد محدود جدا ولا يعرضها للسوق للبيع الجماهيري.

وفي الفترة من ايلول ١٩١٧ الى ١٩١٩ تشكلت في ميونيخ جمهورية اشتراكية اسمها جمهورية المجالس وقد قمع الضباط الرجعيون وقوى المعارضة البرجوازية هذه الجمهورية وشنق عدد من الثوريين وكان ريت ماروت وزيراً فيها للثقافة وأحد اعضاء لجنة الصحافة الثورية والثقافة الاشتراكية وقد اغلقت مجلته وسيق الى المحاكمة. وقبيل النداء باسمه للمحاكمة اختفى من الأنظار فاراً ويقال انه تزيا بزي نساء فاختفى سراً فذهب الى كولونيا وبرلين. وقد تحدث عنه الكاتب كارل ريتسلاف بانه تعرف على ريت ماروت في آذار ونيسان ١٩١٩ وكان ريت ماروت يجلس دائماً مع الدكتور ماكس ليفين في بافاريا في مقهى في مدينة ميونيخ وامامه مجلته Eiegelremmer وكان آنذاك في سن الثلاثين وهو يمثل علاوة على كونه صحافياً ثورياً وهو شاحب اللون ذو حجم متوسط عصبي كثير المرح والحركة وكثير التحدث عن الادب والمجلات والاوضاع السياسية في المانيا والعالم ولم يكون عضواً في الحزب الشيوعي ولا منتمياً الى اي حزب آخر ولكن كانت له صداقة حميمة مع كثير من الشخصيات اليسارية مثل اريش موسام. وكان يكتب المقالات مع ليفين في المقهى لا في البيت ولا في هيئة تحرير لان جو المقهى يثيره للكتابة اكثر من الاماكن الهادئة.

وفي جمهورية المجالس في ميونيخ لم يساهم فقد كان يعارضها لأنها اسست دون استشارته وانها حسب قول هذا الحزب لم تؤسس حسب انتخاب مباشر من قبل العمال والفلاحين والجنود وانما من قبل الديمقراطيين الاشتراكيين المستقلين.

ولكن بعد ان قمعت هذه الجمهورية على ايدي الضباط المعادين للثورة وعلى ايدي اتباع نوسكه الديمقراطيين الاشتراكيين وطورد واضطهد مؤسسها عادت بعد فترة اخرى فنشطت واسست من جديد وفي هذه الجمهورية الثانية لم يساهم ريت ماروت وانما بقي في الخفاء ثم فر الى فينا بطريقة لم تعرف. وبعد ذلك عاد الى برلين واصدر مجلته Siegelremmer مجدداً في برلين في ٢٠ آذار ١٩٢٠ ولكن لم تطل فترة اصدارها فاختفى ريت ماروت نهائياً وقد انتهى به المطاف للعيش في غابات الهنود الحمر في المكسيك يمتهن مختلف المهن التي تكفل له خبزه اليومي. وقد رافق حياة الهنود الحمر وثوراتهم وثورات الشعب المكسيكي فساهم فيها مساهمة فعالة وكتب عنها غالب رواياته باسلوبه الثوري الجذاب الذي اعجبت به الجماهير العمالية والاوساط الادبية والصحفية في المانيا

وفي كثير من اقطار العالم. وحياة ريت ماروت أوب ترافين حافلة بالمشقات والصعاب القاسية منذ سنه الثالثة عشرة حيث اشتغل ماسح احذية ثم بحاراً ثم مارس عشرات المهن ومنها مهنته الاخيرة

كاتباً.

كتب عنه احد الادباء قائلاً لقد حاولت الاتصال بترافين وسافرت الى مكسيكو فلم اعثر على عنوانه وكتبت له رسالة على عنوانه في صندوق البريد فلم يجبني فقد اراد ان يبقى مجهولاً. وفي ١٩٥٣ قام مسرح في مكسيكو بتمثيل روايته «تمرد المشنوقين» فحاولت الاتصال به مرة اخرى فلم افلح.

وقد مثلت رواياته على المسرح في مختلف البلدان مثل اليابان واخرج بعضها افلاماً منها مثلاً روايته اسلان نورقال، رواية عن حياة امرأة مليونيرة محاطة بقوة المال ولكنها كانت تقاسي الوحدة والعزلة البائسة.

وفي الخمسينات زار ترافين مع زوجته مدينة هامبورج لمشاهدة اخراج روايته «سفينة الموتى» فلماً. وحاول المخرجون والصحافيون التعرف على شخصيته ومقابلته فرفض ذلك وسرعان ما اختفى وسافر خلسة الى سويسرا.

وكانت له صداقة وطيدة مع رئيس دولة المكسيك وقد دعاه الرئيس المكسيكي لحفلة يقدم اليه فيها وسام تقدير جزاء ما الف من روايات عن المكسيك وشعبها وساهم في الثورة المكسيكية التحررية فرفض تسلم الوسام. وعندما دعي مرة الى حفلة تذكارية للثورة المكسيكية. قبل الدعوة دون ان يعرف انه سيكرم لاعماله فلما شعر بذلك ترك القاعة متسللاً دون ان يشعر به احد.

ومما قال لأحد اصدقائه: اني ساهمت بالثورة لا من اجل الحصول على وسام تقدير وانما ناضلت للقطر وللحرية ولرخاء الشعب.

وكتب عنه الكاتب التقدمي المعروف اوسكار ماريا غراف مايلي: ان وزير الثقافة في جمهورية المجالس ريت ماروت نجا من الارانب البيض (الشرطة) ويقال انه فر من المدينة متخفياً بلباس نساء. فكان ريت ماروت ظاهرة غريبة في تلك الفترة. لقد اصدر مجلته الفنية. وكانت مجلته هذه Siegeelirmmer صغيرة لا تجلب الانظار، لونها احمر كالطابوق (الطوب) يوزعها بصورة شخصية على من يشارك في شرائها وكان يوضح للرقيب بانها مجلة فنية صرفة خاصة بعمال البناء. ان ريت ماروت الهادىء المنطوي كلياً على نفسه كان يكتب المقالات ويطبعها بنفسه. وكانت الصفحة الداخلية من الغلاف والصفحة الاخيرة تحملان العبارة الوطنية «تبرعو للحرب». ولكن مقالاتها الداخلية جمعت من مجلات فنية خاصة بالبناء. فعندما يستعرضها الرقيب على هذه الشاكلة فلا يجد فيها ما هو ممنوع يختم غلافها بختم اجازتها للصدور وبعد ذلك يذهب ريت ماروت الى بيته ويثبت داخل الغلاف مقالات اخرى مترامة الحروف بشكل كبير وصغير وبشكل متداخل وغير منظم حتى لتبدو للقارىء انها مجلة ادبية تافهة. وبعدئذ يوزعها على قرائه فتسير الامور بسلامة.

وكانت هذه المجلة في الواقع مجلة لاهبة ضد الحرب وعرضاً ثورياً حاداً ومنذ اختفاء ريت ماروت من ميونيخ لم يسمع عنه احد شيئا وفي ١٩٣٨ كتبت في نيويورك مقالة بعنوان «نضال الكتاب الالمان المعادين للفاشتسيه»مما جاء فيه مقطع حول ريت ماروت كما يلي: يعتبر ريت ماروت مفقوداً. ان الاسطورة تريد ان تعرف بان الكاتب المعادي للفاشتية الذي اصبح ذا شهرة عالمية باسم ب. ترافين هو نفسه ريت ماروت. وعلى كل حال فانه يكتب باللغة الالمانية وبعض المقاطع في كتبه يدلان على هذه الفرضية. ان دار النشر البرولتارية بوشر غيلت غوتينبرغ Bucher qilde Putenlerg في برلين طبعت له اول كتاب ذي شهرة بحق «سفينة الموتى» وقد نفدت طبعته بسرعة بعد عدة شهور وقد قرأته مئات الآلاف من العمال الالمان قبل ان يعرف الادب عن هذه الرواية شيئا. لقد كان ذلك الكتاب عملاً كبيراً رائعاً وقد تلته كتب اخرى فهجمت هيئات تحرير الجرائد والمجلات بفضول متزايد تطالب وترجو دار النشر بالاجابة على اسئلتها عن هذه الكاتب فلم تتلق من دار النشر الا الاجابة بان «ترافين يعيش في مكسيكو ويكتب بالالمانية».

وفي ٢٨ مارث/ آذار ١٩٦٩ نشرت الصحافة العالمية ومنها دي فيلت Duwelt النبأ التالي:

«في مدينة مكسيكو توفي ب. ترافين عن عمر ٧٩ سنة او بالاحرى الكاتب الذي عرف تحت اسم ب. ترافين»... وقد تحدثت وكالات الانباء ان زوجته المكسيكية «لويان دي تورسفان» اماطت اللثام عن سر اسمه بان ترافين ولد في ١/ مايو/ ايار ١٨٩١ في شيكاغو باسم ترافين تورسفان وان ابويه يدعيان بورتون تورفان ودورتي كروسنين.

كما نشرت جريدة لوس انجيلوس تايمس حديثاً عن زوجته وعن اسمائه المتعددة منها. ب. ترافين وريت ماروت. وهال كروفيس وانه ولد في شيكاغو لوالدين انجليزيين نرويجيين وانه عاش منذ طفولته في المانيا واشتغل منذ طفولته بحاراً وزار على الاقل شانغهاي ومضيق تامبيكو وعادا الى المانيا وسمى نفسه ريت ماروت واصدر مجلته Der Siegellremme وقبل سنوات ايد رولف ريكنا نجيل هذه الفرضية.

هذا وقد شغلت الصحافة في جميع العالم آنذاك انباء وفاته وفي مقابلة في يوليو ١٩٧٠ قالت زوجته لويان ان اسمه الرسمي ب. ترافين تورسفان ولكن اسمه الحقيقي الاصلي ليبقى مجهولاً.

هذا وقد عاش مع زوجته الينا لويان ١٥ سنة حتى مات وكانت

لهذه الزوجة ابنتان تسكنان معهما وهما من زواجها الاول قبل ترافين. وكانت زوجته لا تعرف الكثير من اسرار حياته حتى انها كانت تجهل اسمه الاصلي وقد شاهدته مرة يكتب بالالمانية فقالت له تقول انك لا تجيد الالمانية وها انك تكتب بها فاجابها «لا اعرف منها الا القليل». وقد زار بيته بعد وفاته ثيو بينكوس في مكسيكو ووصفه بانه بيت صغير ذو حديقة وهو جاثم وسط عمارات شاهقة. وعلى جدران البيت صور فوتوغرافية من اعماله وكان مصوراً فوتوغرافياً جيداً.

لقد اختفى ب. ترافين/ ريت ماروت في غابات المكسيك سنين طويلة يعيش مع الهنود الحمر جامعاً مادة خصبة للكتابة عن حياتهم. وفي ١٩٦٤ قبل وفاته بخمس سنوات ذهب مع زوجته روزا الينا لويان الى كاتب العدل فسجل اسمها بانها وارثة له كما سجل حقوق الطبع ايضاً باسم زميلة بالعمل اسبيرانزا ماتيوس اخت الرئيس المكسيكي. وعندما زار الرئيس المكسيكي مرة الارجنتين انتهز الصحافيون الفرصة فسألوه عن ترافين فلم يجبهم الا بايجاز: «ترافين يعيش في مكسيكو وهو صديقي».

وفي ١٩٦٦ اطلع ترافين مقالات صديقه لويس سواريش على شخصيته فنشر هذا مقالات في مجلة سيمبر Sienapre المكسيكية عن ترافين وقد لخص قصة حياته واسمائه المستعارة في خمسين صفحة مقدمة لمجموعة مؤلفاته الكاملة التي طبعت عام وفاته ١٩٦٩ وقد اعلن سواريش ايضاً بهذه المقدمة نتائج رولف ريكنا نجيل عن كون ب. ترافين هو نفسه ريت ماروت. وقد ايدت زوجة ترافين ذلك.

ولكن الاسم المستعار ريت ماروت لايحل كامل اللغز فحتى زوجته لا تعرف الاسم الحقيقي لترافين، ريت ماروت ولا يوم ومحل ولادته ولا جنسيته الاصلية.

نكرة وهو كما قال: مالم يعرف الانسان باعماله فهو اما ان يكون انساناً لا قيمة له او أن اعماله لا قيمه لها.

الكاتب الالماني ارفين شتريتماتر

في سنه السبعين

دخل الكاتب المعروف في المانيا الديمقراطية ارفين شتريتماتر SttittmaTiet في سنة السبعين في اليوم الرابع عشر من شهر اب ١٩٨٢ وقد كرست صحافة المانيا الديمقراطية حقلا خاصا فيها للتحدث عنه والاحتفال بعيد ميلاده السبعيني وهو كاتب معروف في المانيا الديمقراطية والمانيا الاتحادية وعدد اخر من الاقطار ولاسيما الدول الاشتراكية وقد ترجمت اعماله الى عدة لغات.

ولد هذا الكاتب في ١٤ اب ١٩١٢ وهو ابن خباز وفلاح صغير وقد قضى طفولته في القرية مضى عام ١٩٢٨ تعلم في الابتدائية ثم وتدرب على مهنة الخبز ثم اشتغل عامل مطعم «غارسون» ومربي مواشي وسائق سيارة ثم عاملا في مصنع للالياف الكيماوية. وقد انتمى الى منظمة الشباب الاشتراكيين. ولم يسعفه وضعه المادي واضطرا للعمل المهني الا يدرس بشكل نظامي بل درس وحده الفلسفة واللغات والادب وفي ١٩٣٤ اعتقلته السلطات النازية لمقاومته اياها ثم زج في الحرب النازية جنديا وبعد ١٩٤٥ في نهاية الحرب اشتغل خبازاً وفلاحاً ثم عين في بداية تأسيس المانيا الديمقراطية مشرفاً على سبع قرى وبعدئذ اشتغل مراسلا محليا لاحدى الجرائد وحرر فيها في احدى مناطق استخراج الفحم ومنذ ١٩٥١ بدأ يشتغل كاتباً وقاصاً حراً في برلين وقد اشتغل مع الكاتب الالماني بيرتولت بريشت وتعلم منه كثيرا واصبح سكرتيراً اولا لرابطة الكتاب الالمان لفترة طويلة وهو الان كاتب متفرغ ونائب لرئيس هذه الرابطة كما انه منذ ١٩٥٩ عضو في اكاديمية الفنون في المانيا الديمقراطية وتقديراً لاعماله نال كثيراً من الجوائز منها اعلى جائزة وهي جائزة الدولة.

ان طريق حياة وتطور الكاتب ارفين شتريتماتر شاق ومتعب وكل ذلك ينعكس في ماكتب من روايات وقصص مفعمة بتجاربه وخبراته في الحياة

واسلوب شتريتماتر يتسم بالبساطة والسهولة والسيولة المتدفقة واستخدام العبارات الشعبية وفي رواياته وقصصه القصيرة يهدف الى ايضاح العلاقات الاجتماعية وعملياتها في الاستمرارية والانقطاع والبحث عن شروط وظروف لامكانية تطوير الانسان ومايقوم به الانسان من دورهم وحوافز للتحول وكسب التجارب والقوة والعزيمة لتكوين انسان اشتراكي جديد في الادب وهذا يتضح باختيار ابطال قصصه ورواياته الذين يمرون بطرق صعبة في الحياة حاملين صفات طبيعية مألوفة للانسان وهم يمثلون الانسان العادي المكافح من اجل التقدم والتطور والتغلب على المشاكل

فروايته «سائق عربة الثيران» ١٩٥١ تعالج خبرات السكان الالمان الماضية في الثلث الاول من هذا القرن.

ومن القطع الدرامية المسرحية التي الفها هذا الكاتب قطعته المهم «كاتسغرابين» وقد مثلت في مسرح برليز انسامبل «مسرح بريشت» في ١٩٥٣ لاول مرة وهذه القطعة تمثل قفزة في تطوره الفكري والفني اذ حقق نجاحاً في تحويل احداث ذاتية الى تشخيص موضوعي شامل وقد شجعه على بلوغ هذا النجاح تعاونه مع بريشت والقطعة تمثل فئات متناثرة تتجسد بشخص الفلاح القديم غروسمان والفلاح الجديد كلاينشميت الذي حصل على قطعة ارض بموجب قانون الاصلاح الزراعي وهذه الفئات تدافع عن وجودها من وجهات نظر اجتماعية وسياسية.

وفي ١٩٥٨ طور الكاتب هذه المسرحية فاضاف اليها اربعة مشاهد تمشياً مع مرحلة التطور نحو العمل التعاوني في الزراعة فكان الكاتب نفسه انذاك عضوا في جمعية تعاونية زراعية وقد عاش بين الفلاحين ولبريشت في هذه المسرحية تأثير على الكاتب وقد قال بهذا الصدد. «ان بريشت علمني قاعدة وهي ان الواقعية لاتعنى عرض الاشياء الحقيقية وانما عرض الاشياء واقعيا».

وفي ١٩٦٠ مثلت في المسرح قطعته الدرامية الثانية وهي «عروس الهولندي» في مسرح برليز انسامبل ايضا وقد حاول المؤلف فيها ان يبرز وحدة جدلية بين ماهو خاص وسياسي وفردي واجتماعي في قصة حب ابنة عامل اسمها هانا لابن مالك

اراض كبير خلال سنوات منذ ١٩٤٤ عندما عرف هاينريش ان الملاك ان الفتاة هانا ستنجب طفلا منه وهي تعارضه في الاجهاض فيغضب عليها ويشتمها بلفظة مومس متهما اياها بمضاجعة عامل اجنبي هولندي وجراء ذلك تزج هانا في معسكر اعتقال نازي وتجهض تحت سياط التعذيب وفي هذه المسرحية يتضح صراع شديد يعكس الفوارق الاجتماعية في القرية جراء استفحال الفوارق الطبقية وهذا الصراع يتكرر عام ١٩٤٦ اذ تصبح هانا رئيسة بلدية فلا تسمى عندئذ مومس الهولندي وانما عروس الهولندي وفي هذا التحول كانت هانا تعتقد انها بامكانها تغيير افكار ومواقف هانيريش وتحاول المساعدة في تكوين بداية جديدة له ولكنها في هذه المرة ايضا تتلقى من هانيريش سوء المعاملة اذ اساء استخدام طيبتها التي سبب لها الوقوع في الغلط بمحاولتها تقويم الاوضاع السياسية القديمة لغرض خاص بها غير ان الجماعة الحزبية في القرية التي اكتسبت تأييد سلطة النظام الديمقراطي المعادي للفاشية تصحح اخطاء رئيسة البلدية والقارىء والمتفرج يلمس عملية تحول البطلة الفردية فنيا دون ان يحالفه النجاح في التعميم.

ومن رواياته المهمة «تينكو» وقد صدرت له عام ١٩٥٤ وهي من مؤلفاته الكبرى وموقع الرواية ايضا قرية في ١٩٤٨ / ١٩٤٩ وبطلها الصبي البالغ من العمر عشر سنوات الملقب باسم «تينكو» هذا الصبي الذي يمر بعملية تحول ثورية وعزم فردي حاسم وقوة التعبير الشعري في الرواية توضح الصراع المحتدم الذي يجابه تينكو في اتجاهين متناقضين اجتماعيا فجده كراسكة نال قطعة ارض جديدة بواسطة قانون الاصلاح الزراعي بعد أن كان فلاحا فقيراً ولكنه كان يمثل القوى التي اكتسبت كل العوامل الموضوعية لوجود انساني كريم جديد ولكنها ذاتيا لم تسطع تحمل التطور الجديد اذ ماتزال متمسكة بأهداب وتفكير العهد الماضي المحافظ ومن جهة ثانية هناك الاب والدتينكو الذي عاد بعد الحرب الى وطنه بعد ان كان اسيرا في الاتحاد السوفيتي وهو يحمل بعد عودته فكرة جديدة في التطوير ويهدف الى المساهمة في تكوين حياة تصلح لجميع سكان القرية ومن خلال ذلك يقف الصبي امام صراع لاختيار طريق جده او طريق صراع بين افكار قديمة وافكار جديدة وهذا التناقض بين حياة عشرات السنين الماضية في العبودية وبين الحرية وخط التطور الحديث والتحول نحو الافضل يشكل عاملا في كيفية تربية الاسرة وقد يهددها بخط الدمار النهائي عند البقاء على الافكار القديمة ويمثل هذا الوضع لابد من توجيه تربوي قائم على حس مرهف ودقة حكيمة وعناية دقيقة لتطوير افكار الصبي وانقاذه وكان لزوجة الاب «ام تينكو الثانية» دور مهم في ذلك بوقوفها الى جانب زوجها الذي جاء بعد الاسر يحمل افكار التطوير الجديدة.

وفي ١٩٥٧ نشر روايته «صانع العجائب» وهي في جزئين اولها يتناول الحقبة من ١٩٠٩ حتى ١٩٤٣ واصفا وصنع المانيا ولاسيما في الفترة النازية ومنذ البداية يتطور بطل الرواية بدخول عام ١٩٤٥ بمراحل التحول بتأسيس المانيا الديمقراطية بعد المرور بفترات وصراعات عميقة وبطل الرواية صانع العجائب ليس مناضلا ضد الفاشية وانما هو انسان عادي من البرجوازية الصغيرة وهو ابن عامل زجاج وقد سلك طريق تطوره الفردي فاصبح خبازا ثم شاعرا وجنديا في الجيش النازي وقد اطلق عليه صانع العجائب لانه كان يتميز بخصائص غير عادية فله خيال خصب بحيث نال شهرة ساحر القرية لولعه بالتنويم المغناطيسي والشعر وقد حقق له ذلك مواقف غير متوقعة والرواية توجه نقداً سافراً للمجتمع الذي يهين كرامة الانسان منددا بتناقضات الحادة كما تصف ضرورة التحول الى عالم افضل باستخدام طاقات الانسان الخلاقة.

وفي ١٩٦٣ صدرت للكاتب روايته «اول بينكوب» وفيها تجسيد للمشاكل الاجتماعية وعلاقة التطور بين الفرد والمجتمع وبطل الرواية «اول بينكوب» كان حالما ولكنه لم يكن من الجالسين في زوايا ينتظر وقوع العجائب وانما يحاول ان يجعل من احلامه اعمالا واقعية في الحياة وهو شاب قوي ومرح ويحب العمل ويستعير ماكينات وبذورا وحيوانات للحراثة وقد انتخب رئيسا لمزرعة تعاونية وحصل على قطعة ارض بواسطة قانون الاصلاح الزراعي وقد اتخذ له من سكرتير الحزب عامل الغابة قدوة استفاد منها خبراته في النضال وفي الرواية نقدموه لجميع من تقف دون تطور الاصلاح الزراعي الاشتراكي في القرية كما ان الكاتب شتريتماتر الف كثيرا من القصص القصيرة وقد صدرت له مجموعة بعنوان «١٦ رواية مختزلة» ومنها قصة «التيار الكهربائي» التي وصفها مجلة «اوغونيوك» السوفيتية بانها افضل قصص عام ١٩٦٩ وهذه القصة تدور حول امداد التيار الكهربائي الى قرية لتنال حظها من التمدن والحضارة غير ان التكنيك مصحوب بمساوى ايضا لان يجعل بعض الناس في غنى عنهم ومجموعة قصص اخرى بعنوان «٧٥ قصة قصيرة» ومجموعة عن حياته الخاصة بعنوان «البلبل الازرق او بداية شيء ما» اصدرها عام ١٩٧٢ وفيها يبحث عن اسرار الحياة بعواملها الحتمية وتحقيق مافيها من تصورات واحلام وفي ١٩٧٣ اصدر المجلد الثاني من روايته صانع العجائب وبطل الرواية فيه شاعر يبحث عن معنى وهدف الحياة واسرها ويناضل من اجل الاشتراكية.

ومن كل ماتقدم من ايجاز لحياة واعمال الكاتب ارفين شتريتماتر يتضح لنا ان هذا الكاتب يمثل ادب القرية المساهم في التطوير الاشتراكي في الادب وفي بناء المجتمع الاشتراكي في المانيا الديمقراطية عاكسا مراحل تقدمه وصراعاته وتناقضاته ومشقات عمله التي رافقت طريق تحوله وتقدمه حتى المرحلة الراهنة.

مرتضى الشيخ حسين

رسالة باريس

جان رينوار: من السينما الى الرواية:

بعد موت المخرج السينمائي الكبير جان رينوار ركزت الصحافة الفرنسية خاصة والصحافة العالمية بصورة عامة حول أعمال جان رينوار السينمائية والابداعية الاخرى والتي من ضمنها الرواية. فإلى جانب الانتاج السينمائي الضخم الذي تركه لنا جان رينوار، فقد ترك ايضا كتابات عديدة في عام ١٩٦٢، طبع جان رينوار كتاباً عن سيرة حياة والده الرسام الانطباعي الكبير اوغست رينوار، وبعد اربع سنوات ظهرت روايته الاولى «اوراق الكابتن جورج» **Les Cahiers du Captaine Georges** والذي حولها الى فيلم فيما بعد وفي عام ١٩٧٤ كتب سيرة حياته بعنوان (حياتي وافلامي) **Ma Vie et Films** وفي خلال الثلاثة اعوام الاخيرة من حياته كتب جان رينوار ثلاث روايات، تقريبا كل عام رواية الاولى (القلب المبتهج) **Le Coeur alaise** ظهرت في بداية عام ١٩٧٨ ورواية (جريمة الانكليزي) **Le Crime de L' Angrain** والتي ظهرت في بداية شهر شباط ١٩٧٩ والرواية الثالثة (جينفييف) **Genevieve** والتي ظهرت قبل شهر من وفاته وقد ساعده في تاليف هذه الروايات سكرتيره الشاب (بول بازمان) حيث القى هذا الاخير الضوء على هذه

الفترة من ابداع جان رينوار من الاسباب التي دعت النقاد الشباب لمجلة (الدفاتر السينمائيه) والذين اصبحوا فيما بعد رواد (الموجة الجديدة) يطلقون على جان رينوار لقب (المعلم) ذلك لان جان رينوار كان يكتب بنفسه قصص افلامه معلنا بذلك (المؤلف السينمائي)Cinema d'auteun رغم انه كان يعمل مع بعض

كتاب السيناريو المحترفين أمثال الشاعر جاك بريفير وشارل سباك في فرنسا او ديلدي تيكوا في الولايات المتحدة كان جان رينوار دائما هو الذي يؤلف افلامه كما كانت الحالة في الثلاثينات بالنسبة لعدد من المخرجين أمثال مارسيل بانول، شاشا كيتري رينيه شار وجولين دوفيفير لكن لماذا اصبح جان رينوار (المعلم) والسبب يعود في انه كان الوحيد الذي يحكي قصة افلامه بطريقة تلقائية وطبيعية تتضمن تحليلات سيكولوجية وبناءا دراميا وتأثيرا مسرحيا لامثيل له وافضل مثل لذلك هو فلمه (قاعدة اللعبة) La Regle ان سيناريوهات رينوار هي عبارة عن قصص يعانيها الناس تلك التي اطلق عليها رينوار (الحقيقة الخارجية) ونجد الطريقة ذاتها في اسلوب تعبيره في المقالات والنصوص التي كتبها والمقابلات التي اجريت معه وكذلك في كتابه المهدى لوالده وسيرته الذاتية (حياتي وافلامي) ان سيرة حياة جان رينوار لاتصلح لاولئك الذين يبحثون عن علاقة بين تاريخ السينما والقصة الكاملة لحياته واعماله اذ انه كان يتحدث عن حياته وافلامه كانما يتحدث الى اصدقائه في كتاب سيره حياته يتحدث عن نضاله ضد الفاشية وعلاقته بالجبهة الشعبية وينقل لنا جان رينوار صوراً معلقة في ذاكرته ولابد من الاشارة الى ان حياة جان رينوار تميزت بالغموض والتناقضات كافلامه وتعتبر روايات جان رينوار طريقة جديده في حكاية القصص وكان رينوار يميل الى المسرح ايضا فقد كتب مسرحية 1955 Orvet التي اخرجها في باريس ومسرحية CaroLa ou Les Cabotins التي لم تعرض وفي عام ١٩٥٧ اعد مسرحية Le Grand Couteau من الكاتب المسرحي الاميريكي كليفورد اوديتس.

وكان جان رينوار يعتمد الروايات التي تعبر عن اعوام الستينات . تلك الفترة التي اعد فيها افلاما عديدة في فرنسا او في مكان اخر. وقد عاد الى سنوات حياته المبكرة (١٩٠٠ - ١٩٢٠) لحياته العاطفية في الفترة الجميلة Belle Epoque ما ان كتابات جان رينوار الروائية تسمح له في شيخوخته ان يعبر عن ميل مكبوت نحو نموذج برجوازي معين قبل الحرب؛ ونستطيع ان نجد نفس النكوص والعاطفه في روايته الثانية (القلب المبتهج) ومن المعروف ان رينوار لم يمكن شخصيات افلامه الا ان اصراره على (البطل البرجوازي) يجعلنا نفكر بحضور المخرج نفسه في فيلم (قاعدة اللعبة) الذي يمثل دور (اوكتاف) الذي يتعلق بالمركيزات وليس في الخدم في ذلك المجتمع انذاك في الحقيقة ان رواية (القلب المبتهج) هي عبارة عن سلسلة من الانطباعات اكثر مما هي رواية واما عن رواية (جريمة الانكليزي) فهي تعود الى عام ١٨٨٠ وهي خلاصة سيناريو وبعد فيلم (العريف المقيد) ١٩٦٢ لم يعد جان رينوار الى السينما سوى مرة واحدة وهي في عام ١٩٦٩ حين اخرج فيلم (مسرح جان رينوار الصغير) Le Petit Thédtre de Dean Renoir وهو عبارة عن سكيتشات اخرجه كفيلم تلفزيوني وما بين (مسرح جان رينوار الصغير) و (اوراق الكابتن جورج) كتب رينوار سيناريو لم ينفذه هو Jeanne Moreau وكذلك (جوليانه وحبيبها). Julienne et Son Amour وهي قصة تعود الى عام ١٩١٢ وهذه الرواية تعبر عن اخلاص جان رينوار (للفترة الجميلة) وعلاقة الطبقات وتغيير الوسط الاجتماعي الذي يجلب الكوارث، وثمة تشابه بين (اوراق الكابتن جورج) ورواية (جوليانه وحبيبها) اللتين يمكن اعتبارها رواية وسيناريو في ان واحد.

كتابات جان رينوار

١ - (كتابات ١٩٢٦ - ١٩٧١) مذكرات
٢ - (حياتي وافلامي) - سيرة ذاتية
٣ - (اوراق الكابتن جورج) - رواية
٤ - (القلب المبتهج) - رواية
٥ - (جريمة الانكليزي) - رواية
٦ - (جوليانه وحبيبها) - رواية

قائمة بأسماء الافلام التي اخرجها جان رينوار

١٩٢٤ : «فتاة الماء» - صامت -
١٩٢٦ : «نانا» - صامت، و (رقصة الشارلستون) - فلم قصير.
١٩٢٧ : «ماركيتا» - صامت -
١٩٢٨ : «بائعة عقود الثقاب الصغيرة»
١٩٢٩ : «اليائس» و «القرية»، «المباراة في المدينة».
١٩٣١ : «عند تطهير الطفل» - اول فيلم ناطق لرينوار» و «الكلبة»
١٩٣٢ : «الليل عند مفترق الطرق» «بودي - الغريق»
١٩٣٣ : «مدام بوفاري» و «شوثارد وشركاؤه»
١٩٣٤ : «توني».
١٩٣٥ : «جريمة السيد لانج».
١٩٣٦ : «الحياة لنا» و «احتفال الريف» و «الحضيض».
١٩٣٧ : «الوهم الكبير» و «المرسيليان».
١٩٣٨ : «قاعدة اللعبة» - مثل جان رينوار الدور الرئسي في هذا الفيلم»
١٩٤٠ : «توسكا».
١٩٤١ : «البحيرة المأساوية»
١٩٤٣ : «العيش بحرية»
١٩٤٤ : «تحية الى فرنسا» - فلم متوسط الطول.
١٩٤٥ : «رجل من الجنوب»
١٩٤٦ : «مذكرات خادمة» و «أمرأة على الشاطئ»
١٩٥٠ : «النهر» اول فلم ملون لرينوار اخرجه في الهند -.
١٩٥٢ : «العربة الذهبية» - اخرجه في ايطاليا».
١٩٥٤ : «يوليوس قيصر» - مسرحية اخرجها جان رينوار على مسرح - و «فرنش كانكان»
١٩٥٩ : «وصية الدكتور كوردليه»، «والغداء على العشب»
١٩٦٢ : «العريف المقيد»
١٩٦٨ : «توجيه الممثل لجان رينوار»
١٩٦٩ : «المسرح الصغير لجان رينوار» - سكيتش -.

جويس وبروست وكافكا على مسارح باريس:

في خضم الأزمة التي تجتاح المسرح الفرنسي في الوقت الحاضر وخاصة في مجال النصوص المسرحية تقوم فرق مسرحية عديدة بأعداد روايات الكتاب المشهورين امثال جويس وبروست وكافكا. وبذلك يكتسب كافكا اهميته على المسرح الفرنسي مثل كورني وشكسبير، وكذلك هنري ميشو الى بنتر. وبطبيعة

الحال، تواجه هذه الفرق صعوبات بالغة في اعداد روايات كتاب امثال جويس وبروست وكافكا الذين تتميز نصوصهم الروائية بصعوبة بالغة اذ تعتمد التكنيك الروائي العالي واللغة الصعبة. تقدم الان فرقة مسرح (ماري ستيوار) Théâtre Marie رواية جويس (يقظة فنكان) Finnegans Wake

ان اخراج رواية (يقظة فنكان) على المسرح ليست ثورة في الشكل وانما عبارة عن معجزة صوتية لانه لاتوجد هناك كلمات تعبر عن المشاهد وليس هناك منطق واحد الا ان ذلك لايمنعنا من ان نضحك ونبكي ومن المعروف ان رواية (يقظة فنكان) هي من اصعب روايات جويس اذ تصور تداعيات اللاوعي التي لايمكن ضبطها على المسرح وخاصة في تصوير المشاهد المتعاقبة والمتزاحمة والرواية باكملها التي تقارب حوالي الالف صفحة عبارة عن حلم ينتهي في الفجر يقول احد الممثلين وهو (جان جيلبير): إن ماأعرفه ان نص رواية (يقظة فنكان) ليس كاملا في ترجمته.. والنص ليس عبارة عن تعاقب منطقي من الارتباطات الكلامية اذ ان هناك فكرة اللغة الاساسية التي نجدها في الهذيان.. ويضيف القول:

«وان الفرق بين المسرح والرواية هو اختلاف زائف يمكن ان نقول ان اعمال بلزاك عبارة عن قصيدة كبيرة لحقبة زمنيه.. وعند كوزي نجد في ذات الوقت اشكال حوارية ومقاطع شعرية نستطيع بذلك ان نتكلم عن قوى مسرحية ولكن ليس عن الاشكال والفكرة التي ادافع عنها هي الفكرة المسرحية او المسرح البحث ـ فالحوار يأتي عند نهاية تطور المسرح.»

عند المسرح نلاحظ ظهور الممثلين (جان جلبير) و(فردريك رويشو) هن بيضتين شفافتين من البلاستيك، وبرؤوسهم القبعات ليقولوا شيئا لايمكن التعبير عنه، لكي يعبروا عن نص جويس بكل ابعاده وتقدمت فرقة مسرح (دي ماري) Théâtre du Marais رواية (المسخ) لكافكا ولكن بعنوان «من ثقافة الحشرات» De L'edueatiian des insectes وهذه الرواية مرة اخرى صعوبة بالغة اذ ان من خلال رواية كافكا تبني المسرحية نماذج مثالية اكثر مما هي راسخة كما في النصوص المسرحية في عصرنا وقد اعد هذه الرواية (إيو انوينسون) اذ لانعثر في المسرحية على كلمة واحدة لكافكا حيث انه قدم للمشاهدين عرضا صامتا لرواية (المسخ).. لكن العالم الكافكوي كان مستحضرا على طول المسرحية الا انه اعطي الملامح والرموز دون ان يعبر عن ذلك العالم من خلال الكلمات يقول (لوينسون)

«في اعداد هذه الرواية للمسرح لايمكن الاخلاص للنص حتى اننا لم نستخدم كلمة (المسخ) كعنوان للمسرحية هذه التجربة تخرج من مختبر يسمىٰ لتقديم الحقيقة وفي الميراث الدرامي اذ يوجد اربعة الاف عمل مسرحي بارز نستطيع ان نبرهن ذلك ينبغي ان نجد اشكال جديدة للمسرح فاذا ماأريد اعداد رواية (مدام بوفاري) للمسرح بنفس الطريقة على سبيل المثال سوف يكون ذلك اقل شكلية وليس ثمة سبب لكي اقوم بنفس الطريقة بالنسبة لهاملت.»

كما وتقدم فرقة مسرح (دي لويسرنير) Théâtre du Lucernaire رواية بروست (البحث عن الزمن الضائع)

بالنسبة لرواية بروست فقد اعطت المسرحية الحياة لهذه الرواية على المسرح خاصة وان هذه الرواية مزدحمة بالافكار والمواضيع وتتميز باللغة الصعبة وكان لدور الإكسسوار اهمية بالغة في استثمار جو الرواية لايستطيع ان يفهم المسرحية وخاصة الاشياء الموجودة على المسرح بالرغم من الصعوبة البالغة في اعداد روايات كل من جويس وبروست وكافكا على المسرح الا ان الاعداد كان ثورة في الشكل والخلق الدرامي كما وان تجربتي اعداد كافكا وجويس لاتعيدان كتابة النص وانما تقدمان النصين بشكل مخلص الى الروايات وان في هذه الفترة التي يمر بها المسرح الفرنسي بازمة خانقة لم يبق سوى انتظار النصوص المسرحية الجديدة التي تكتب للمسرح مباشرة.

شاكر نوري

(السيدة تانكري الثانية).. وبينيرو
ـ تعليق الناقد هارولد هوبسون

لا اعتقد انني اتذكر شيئاً عن مسرحية بينيرو (السيدة تانكري الثانية) التي عرضت قبل واحد وثلاثين عاماً على (مسرح هيماركت) بلندن. انني واحد من بين القلة من رجال المسرح الذين لم يشاهدوا ـ الى ما قبل اسبوع فقط ـ ولم يقرأوا واحدة من اشهر المسرحيات التي ظهرت في القرن الماضي. وليس في هذا الأمر مايدعو الى الفخر. لكن ماأود قوله هو أنّ جهلي المطبق بهذه المسرحية امدني تلك الليلة التي شاهدتها فيها على خشبة (ليتلتون) بمتعة كبيرة. انها المتعة التي يستشعرها المرء لدى مشاهدة عمل ابداعي جديد للمرة الأولى.

شد انتباهي انها مسرحية تقليدية ليست بمقاييس يومنا هذا حسب بل بالمعايير السائدة في بواكير تسعينات القون الماضي. الاخلاقية التي تنطوي عليها قديمة قدم السيد المسيح، مع هذا تبناها المسرح الأوربي من خلال كتاب المسرحية المعروفين آنذاك من امثال آبسن، كذلك حظيت برعاية المسرح الترفيهي.

إن مشاهدة هذا العمل الابداعي للمرة الاولى عاد بي ثانية الى عالم كاتب (غادة الكاميليا) و(نصف العالم) اقول هذا بوعي تام بان هذه المسرحية التي حققت سمعة عريضة أشرّت بداية عهد جديد في تاريخ الادب المسرحي. لقد فجرت ثورة في عادات وسلوكيات وأساليب المسرح تماماً كما فعلت تحفة بيكيت (في انتظار غودو) في هذا القرن.

(بولا تانكري) بطلة المسرحية امرأة حمقاء، شريرة، أنانية وسليطة اللسان. بعد حياة طليقة وثرية نجدها فجأة تواقة الى أن تصبح سيدة متزوجة وموقرة عندما تتمتم مع ذاتها مصارحة اياها بهذه الرغبة تبدو وكأنها هي الافعى المجلجلة التي تطلب الدفء والحنان، وتتزوج من (اوبري تانكري) ذلك الانسان الذي يراعي شعور الآخرين والذي يفوق صبره الكبير كل التصورات. لكنها ما تلبث

ان تعود الى طبيعتها لتجرح مشاعر الزوج في كل مناسبة ممكنة. نراها لا تكبت مشاعر الغضب لأن ابنة (اوبري) من زوجته الاولى التي تربت في الدير لا تستلطفها من النظرة الاولى. اما البيت الريفي الجميل الذي يقدمه لها زوجها هدية فيثير فيها مشاعر السأم والتباهي!! على مايبدو أن (اوبري) لا يحسن اختيار زوجاته. الزوجة الاولى كانت باردة العواطف. أما الثانية فهي نمرة شرسة محدودة الذكاء. عندما تتخيل ذاتها وتتوهم أنها سيدة جليلة تتوقع أن تزورها الكونتيسة. انه طموح ليس بعيد المنال. لكن عندما تقوم الكونتيسة بزيارة لها - بعد تأخير كبير - تنفجر غاضبة وتمطرها بوابل من الاهانات!! يراقب الزوج هذه التصرفات بكل ما يمتلك من تسامح وصبر الى الحد الذي يبدو فيه ملاكاً لو انه لم يكن حقاً غبياً.

(التيمة) الرئيسة للمسرحية أشبه بتلك التي تتردد في تحفة دوماس (دينيس). وكما في رائعة الكاتب الفرنسي عندما تغدو ذروة النجاح وشيكة يظهر فجأة العشيق القديم ليربك الوضع ويقلب الأمور رأساً على عقب.

ان فلسفة كل من (دوماس) و(بينيرو) واحدة: لم يعد مباحاً لرجل أن يمتلك امرأة قبل الزواج بذات القدر الذي لا يسمح فيه لأمرأة أن تقدم لزوجها ما يسميه (دوماس) بـ(مهر انفق نصفه). هذه هي الفلسفة التي تنطوي عليها (السيدة تانكري) ايضاً. لكن بدلاً من ان يترك (بينيرو) هذه الفكرة تستشري في بنيان المسرحية حصرها ضمن نطاق مناجاة ذاتية يقوم بها (اوبري تانكري) قبيل دقائق من اسدال الستارة الاخيرة.

ان تفجع (تانكري) الذي جاء في اللحظات الأخيرة ينطوي على حقيقة واحدة. ان الرجال لا يطبقون. على انفسهم ذات القوانين التي يطبقونها على النساء. هذا العويل كانت له اصداؤه المثيرة بين جمهور المسرح عام ١٨٩٣.

ان الجمهور على وعي أن بعض المواقف واللحظات تستدعي التزام الصمت. غير ان (بولا) اختارت هذه اللحظات بالذات لكي تفتح فاها!! انه موقف يعيد الى الذاكرة النتائج الرهيبة للاعجوبة التي ظهرت في رواية غراهام غرين (حظيرة التآمر) التي اعدها التلفزيون مؤخراً. من الواضح انه عندما تعقد امرأة العزم على ان تفعل خيراً ينبغي توقع الشر.

اما ما يبعث على الدهشة فهو أن مثقفي بريطانيا في ذلك الوقت كانوا على جهل بما كان يعتبر أمراً اعتيادياً مألوفاً حتى على (المسرح الترفيهي) في باريس.

اما نهاية المسرحية فقد اعتبرت آنذاك محض هستيرياً!!

ترجمة نجوى أبوغزاله

دار الحرية للطباعة - بغداد